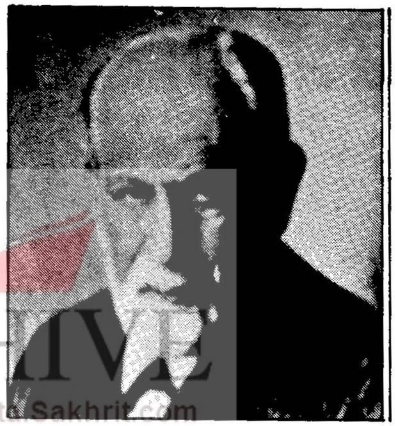
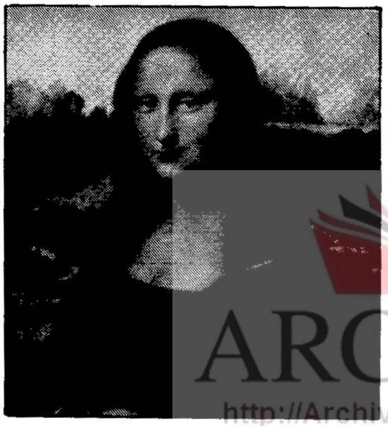
راضي حكيم

التعبيرية في الأعمال الفنية





في مقال سابق (1) أتضح ان اللغة بطبيعتها غير مهيأة للتعبير عن الوجدان. ولهذا فان الفن يستطيع ان يعبّر عما لا تستطيع اللغة ان تعبّر عنه، أو تعجز عن التعبير عنه في كثير من الاحيان.

ونقصر دراستنا هذه حول التعبيرية في الاعمال الفنية، نحاول ايضاح كيف يكون العمل الفني معبّرا. عن اي شيء يعبر العمل الفني، كائنا ما كان هذا العمل، لوحة لرسام، أو قطعة موسيقية لموسيقي، قصيدة لشاعر. . . ؟

واشير بدءاً إلى أن التركيز في هذا الدراسة يدور حول أفكار الفيلسوفة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر، نظرا لاهمية الافكار التي تعرض لها، فيما يتعلق بالفن، وتأكيدها لدوره في حياة الفرد والمجتمع على السواء.

تعرّف لانجر الفن بانه ابداع اشكال قابلة للادراك الحسي معبرة عن الوجدان البشري.

هذا التعريف ينطبق في الواقع على كل انواع الفنون حتى البدائية منها.

يتضح من هذا التعريف ان لانجر تركز أهمية على الشكل في الفن، ما يميز الفن هو الشكل، وهنا الشكل لابد وان يكون معبّرا، فمن طبيعة الاشكال الفنية انها أشكال معبّرة، وعلى هذا فهذه الاشكال ليست اشكالاً حسية، لكنها قابلة للادراك الحسي، وعن اي شيء تعبر؟ إنها تعبّر عن الوجدان البشري، وليس وجدان الفنان الخاص.

الاشكال الفنية أشكال تعبّر من خلال الرموز التي تستخدمها. هذه الرموز بطبيعتها (مُبدعة).. يبدعها الفنان لكي يعبّر من خلالها عما يريد. وعلى هذا فالفن رمز (Symbol) لحياة الوجدان (Life of feeling) والعمل الفني صورة رمزية (Symbolic Form) وما يبدع في العمل الفني هو الرمز.

الفن رمز مبدع :

لقد عرّفت لانجر الفن في كتاباتها على انه رمز. «بل نظريتها في علم الجمال (Aesthetics) ترتكز في النهاية على السؤال حول هذا الرمز وكيف يمكن تطبيقه على الفن» (2)

واذا كان الانسان حيواناً رامزاً، يملك القدرة على ابتكار الرموز وأستخدامها، فان الفنان يُعد أكثر قدرة على أبداع هذه الرموز المعبرة.

«ان لانجر تدعونا الى النظر الى الاعمال الفنية على أساس أنها رموز، تلك الرموز التي تعبّر عن بصائر الفنانين حول طبيعة حياتنا الوجدانية، بنفس الطريقة التي تنظر بها الى العلوم على أساس انها تعبّر عن بصائر العلماء حول العالم الطبيعي» (3)

والعمل الفني يختلف بطبيعته الجمالية عن كل الأشياء الجميلة الاخرى، في كونه رمزا، فالوجدان ليس شيئاً ما يعبر عنه في العمل الفني، مع أنه طالما نظر الى الفن على أنه (ترتيب) arrangement للمواد الحسية بغرض الاشباع الجمالي.

«والعمل الفني غالبا مايكون تعبيراً تلقائياً (Spontaneous) عن الوجدان، وهو عرض لحالة الفنان العقلية» (4)

ولقد حاول كليف بل (Bell) وهو أحد النقاد التشكيليين، ان يشرح ماذا يقصد بكلمة التعبير يقول **«من العبث ان تذهب الى معرض للوحات الفنية لكي تبحث هناك عن التعبير، انك يجب ان تذهب لكي تبحث عن الصورة ذات المعنى. (Significant Form)**

وبطبيعة الحال فان (بل)، كما تقول لانجر، يفكر في كلمة التعبير بمعنى مختلف تماما عن المعنى الشائع لهذه الكلمة. ولعله يريد القول «بانك تذهب ليس للبحث عن التعبير الخاص بالفنان ولا تسجيلا لعواطفه وإنفعالاته.

ذلك «لأن المعنى الفني أو التعبير عن الفكرة، هو تعبير بمعنى
ذلك «لأن المعنى الفني أو التعبير عن الفكرة، هو تعبير بمعنى
مختلف تماما، وفي الواقع فان الاختلاف هنا يكاد ان يكون متطرفا (radical).

وتبدو فكرة التعبير غامضة تحتاج الى إيضاح، ومن ثَم تقول لانجر:

عندما أقول بان شيئا ما قد عُبر عنه جيدا، فاني لست اعتقد بالضرورة ان الفكرة المعبر عنها تشير الى موقف حاضر، أوحتى حقيقي، ولكن معناه انها معطاة بوضوح وبموضوعية لادراكنا.

مثل هذا النوع من التعبير هووظيفة الرموز: أعني إيضاح وتمثيل المفاهيم. وهنا يتضح بين الرموز والاشارات. ماهوإشاري (Signal) يمكن ان يُفهم اذا اعاننا على فهم الموضوع أو الموقف الذي نعرض له.. اما الرمز فيفهم عندما ندرك الفكرة التي يمثلها أو يعبر عنها.

فالرمز يستخدم لايضاح الافكار الخاصة بالاشياء التي نعبر عنها، ولا يمكننا ان نفكر بدون رموز» (5)

ان الرمز المعقد مثل الجملة في اللغة أو الخريطة ان هو إلا صورة واضحة، وطابعها الرمزي الوظيفي هو ما تطلق عليه لانجر المعنى المنطقي (Logical Expression)

ولما كان الفن في نظر لانجر ليس تعبيرا عن النفس (Self-expression) وانما تعبير رمزي، لهذا فان لانجر تفرق تفرقة واضحة بين نوعين من التعبيرين الاول: التعبير السيكولوجي، وهي ترفض ان يكون الفن بهذا المعنى لانه عندئذ سيكون إشارة أو عرضا لما يشعر به الفنان.

والنوع الثاني: هو التعبير بالمعنى المنطقي (Logical) بمعنى تمثيل الفكرة والأثر الذي يتم عن طريقه تمثيل الفكرة هو الرمز» (6)

التعبير عن النفس ليس إلاّ رد فعل لما هوواقع، أوموقف حاضر، أوحدث. بمعنى ان هذا التعبير يرتبط أساسا ويعبر عن الخبرة الفعلية (Actual experience) بينما التعبير الفني تعبير رمزي (Symbolic) يمتد بموقفنا الى ماوراء المجال الخاص بالخبرة

الفعليـة. مثـل هذا النـوع من التعبيـر يختلف أختلافا جوهريا عن التعبيـر عن النفس وقـد تطلق عليـه التعبيـر التصـوري (Conceptual expression).

«والتعبيـر المنطقي هو التعبيـر التصوري، أو الصورة المنطقية للاحسـاس فهنـاك أنمـاط من المحسـوسـات يقـابلهـا انماط من المشـاعـر والفن هو هذه الصـورة المعبرة عن الجانب الذاتي عند الانسان الذي لا يمكن للغة المنطقية ان تعبر عنه» (7)

التعبيـر بالمعنى المنطقي، هوتمثيـل المفاهيم من خلال الرمز الـواضـح، وتلك هي القـوة السـائـدة والغـرض الخـاص بالفن. والرمز، من البداية الى النهاية هو شيء ما يُبدع.

وعلى هذا فالعمـل ليس مجـرد ترتيب لبعض العناصر المعطاة في نمط جمالي سار، وانما هوما ينتج عن هذا الترتيب، وهوشيء ما يبـدعـه الفنان، وليس شيء ما يجده. أنه يجيء مع عمله ويمر عبر التدمير الذي يحدث.

(ts comes with his work and passes away in its destruction

الفن يعبر من خلال كل لون، وكل صوت، وكل ايماءة، ولهذا فانه رمـزي مائـة في المـائـة، إنـه ليس لذة حسيـة، ولكنه رمزية، اما الخبرة الحسية فإنما تكون في خدمة المعنى الحيوي الخاص بالفن.

الصورة المعبرة:

إن الفن يعبّر من خلال الصور. والصورة الفنية لابد وان تكون صورة معبـرة (Expressive Form)، وعن اي شيء تعبّـر: انها تعبّر عن الوجدان البشري.

ولانجـر تعطى أهميـة خاصة للصورة الفنية (Artistic Image) ذلك لان الفن في جوهره شكل أو صورة. وهي تخلع على هذه الصورة العـديـد من الصفات التي تجعلها مميزة، ان الصورة الفنية صورة واضحة معطاة بوضوح لتأملنا.، ومن ثمَ يمكن فهمها وادراكها.

الصورة الفنية صورة عضوية (Organic)، فالاجزاء المكونة لهذه الصـورة كلهـا ترتبط معا إرتباطا عضويا بحيث إن إخلال جزء منها قد يهدم البناء كله ويعرضه للانهيار، ومن ثمَ لا يمكن إدراكها.

والصـورة الفنيـة أيضا صورة حية (Living) يشعر المرء وهويدركها ويتأملهـا بانهـا نابضة بالحياة، لانها تعبر عن الوجدان البشري بما فيـه من إيقـاعـات وتـوتـرات وترابطات وتداعيات.. انها تعبر عن الحيـاة كمـا يشعـر بهـا الاحياء.. ولما كانت الصورة الفنية صورة حية فهي لذلك صورة ديناميكية (Daynamic).

وتقدم لانجر الكثير من الأمثلة والأدلة التي تؤيد أفكارها، حين تطبق هذه الافكـار على الفنـون المختلفـة، فالمـوسيقى، صورة واضحـة، ولهـا معنـاها، هذا المعنى الخاص بالموسيقى هو نمط الاحساس، الذي هو نمط الحياة ذاتها، كما نشعر بها ونعرفها مباشرة.

الموسيقى هي صورة ذات معنى، ومعناها هو الرمز. وهو شيء امـا على درجـة عاليـة من الـوضـوح، الذي من خلال فاعلية بنائه الـديـنـامكي يمكن ان يعبـر عن أشكـال الخبـرة الحيـويـة (Viltal experience) تلك التي لا يمكن للغة ان تعبر عنها أو تنقلها (8)

ولعل فن الرقص يؤكد أفكارها حول الصورة الفنية بوضوح، فن الـرقص هو فن الصـورة المتحركة (Daynamic Image)، ذلك لان فن الرقص ليس مجرد أشياء مُعطاة مثل المكان، الجاذبية، الجسم، القـابليـة للحـركـة، بل ان هنـاك عديـدا من العـوامـل الأخـرى المسـاعـدة مثـل الضـوء الصوت.. غير ان هذا كلية يختفي، وما يجعـل فن الـرقص أكثـر كمالا، هي تلك الاشياء التي نراها. فن الـرقص ليس الاشيـاء المعطاة فعليا، وإنما الاشياء المدركة فنيا. فالايقـاعـات والتـرابطات في هذا الفن تعبر عن تعقيد وثراء الحياة الباطنية (Inner Rlife) للانسان. (9)

الفن ليس محاكاة:

لمـا كان الفن رمـزا مبـدعـا، فهـو على هذا ليس محاكاة، ولا يمكن ان يكـون. ونظـرية المحاكاة في الفن، كما تقول لانجر قد أزعجت الفلاسفة منذ أفلاطون الذي اعتبر الفن محاكاة للمحاكاة «(Copy of copy). (10)

ترفض لانجـر رفضـا قاطعا ان يكون الفن محاكاة، لان الفن لا يحـاكي شيئـاً، وعلى هذا فانـه يتميز بالغيرية (Otherness) والغرابة (Stangeness) كمـا يتميـز بإنـه مكتف بذاتـه (Self sufficent)، ولـه أستقلاله الخاص.

والانطباع المباشر الذي يمكن ان نخرج به عندما نرى الفن هو هذه الغيرية، انطباع ان يكون إيهاما، حتى وان كان عنصر التمثيل غائبا، فانه ليس ثمة شيء نحاكيه.

ولمـا كان الخيـال يقوم بدور أساس في ابداع الصورة المعبرة. فأن محاكاة الاشياء ليست هي القوة الجوهرية للخيال. لكنها القوة الحقيقية التي تقول ان الفن تجريد، رمز، حامل للفكرة» (11)

كيف يمكن ان نطلق على العمل الفني، مثل البناء أو الوعاء،

والـذي لا يمثـل شيئـا، كيف يمكن ان نطلق عليـه (الصـورة المعبـرة). . . أنـه يصبـح صورة عندما يمثل نفسه بنقاء، لرؤيتنا، كشكل مرئي، بدلا من كونه مرتبطا بفائدته العملية.

فإذا ما أدركنـا، شيء مرئي تمـامـا، فإننـا نجـرد الشكـل حتى يصبـح موضـوعـا للرؤيـة، بمعنى ان يصبح صورة. والصورة بهذا المعنى هي شيء ما يوجد فقد لادراكنا مجردا من نظامه الفيزيقي والسببي، وهذا ما يعبر عنه الفنان.

وتتعـرض لانجـر بالنظـر الى فكـرة التمثيل (Representation) كما أخـذ بهـا افـلاطـون وأرسطـوطاليس، حين نظرا الى العمل الفني كوظيفـة اجتمـاعيـة، ترتبـط بالصـورة أو التمثـال أو القصيـدة أو الدراما، وظيفة توجيه عقل المدرك الى شيء ما وراء العمل الفني نفسه.

وتـرى لانجـر **«ان الايقـاع الخاص بالحدث الدرامي لا يجعل الدراما محاكاة، لا بالمعنى العادي، ولا حتى بالمعنى الارسطي، كما أنه لا يجعل منها اعتقادا في الحياة العملية.»** (12)

ذلـك الاتـجـاه التمثيلي قد انحـدر بدون شك من أرسطـو طاليس، وقد جعل الكثير من الاوامر الاخلاقية تنهض من شخصية البطـل ذاتـه، وهـذا من شأنـه أن يستثيـر عطف المتفرجين لانهم يشعرون بقدرهم من خلاله.

واذا كان البطل التراجيدي يُشدنا إليه طوال الوقت، فان السبب في ذلك يرجع الى ان البطل يمثل البشر في أقدارهم. فضلا عن ذلك فان أخطاءه وجـرائمـه التراجيدية لا تقدم في العمل الفني لاسبـاب أخـلاقيـة، ولكن لاغـراض بنائية. فالنقص الذي يظهره البطل إن هو إلا عنصر فني.

واذا كان أرسطو يرى ان التراجيديا (Tragedy) في جوهرها محاكاة للاحـداث وليس للاشخـاص، بمعنى انها تحاكي أحداث الحياة من سعـادة وبؤس، فان لانجـر تتجنب كلمـة المحاكاة تماما وتركز على القول بان الفن شكل أو رمز، والسبب في ذلك يرجع الى ان ارسطـو ـ على حد قولهـا ـ يركز على تشابه الواقع أكثر من التجريد من الواقع.

الفن ليس إنفعالاً:

من ناحيـة أخـرى، فان الـفن ليس إنفعـالاً، لكنـه صورة للانفعـال. ذلـك لان الانفعـال في الفن يتحول الى صورة بحيث يمكن فهمـه وتأمله ومن ثم إدراكـه. وصـورة الانفعال هي تجميع هادىء للعاطفة (13)

وهـذا الـرأي يتفق مع رأي ورد زوث (Wordsworth) الذي يرى ان الفنان لا يستطيع ان يخلق إلا اذا استجمع انفعالاته بهدوء. وعلى هذا تصبح الموسيقى في نظر لانجر شكلا للوجدان البشري، في رمزيتها الموضوعية وليس في تأثيرها السيكولوجي.

«فـالفن يقـدم لنـا صورة هذا الانفعال الذي يختلف في كثير أو قليل عن الانفعال نفسه. وليس معنى هذا ان الانفعال المعبر عنه يفقـد شيئـا من قوتـه بعـد ما كان أشبـه بقوة مظلمة أو حقيقة معتمة هيهات لنا ان ننفذ الى اعماقها (14)

لانجر والتحليل النفسي:

وكمـا رفضت لانجـر القول بأن الفن انفعال، فهي ترفض أيضا رأي مدرسة التحليل النفسي في تفسير الفن. وعادة ما يفهم الناس ان التعبيـر الفني تعبير مبـاشـر عن الانفعـالات الخاصة بالفنان، ولكنهم لا يستطيعـون ان يدركـوا ان الفن رمـز، والسبب في ذلـك راجع الى ان مفهوم الفن الرمزي يتطلب ـ في رأي لانجر ـ تمييزا ليس من السهل صنعه أو ملاحظته، هذا التمييز يحتاج الى تحليل لكي نميز بين العاطفة المباشرة التي نشعر بها مباشرة، وتلك التي نحاول ان نتأملها أو نتخيلها (15)

الفنان لا يعبر عن إنفعالاته الخاصة، وانما يستطيع ان يعبّر عن إنفعالات لم يسبق له ان اختبرها فعلا والاكثر من ذلك انه في الفن يمكن للفنان ان يبدع إنفعالات جديدة، لم تكن تخطر له على بال.

وقد يكون في مقدور عالم النفس ان يصف لنا كيف تتم عملية التـعبيـر عن الـنفس، إلا ان الـفن ليس وصفـا للعـواطف والانفعالات، انما هو تعبير عنها.

ان دراسـة فرويـد للرموز الاستـدلاليـة وتأمل يونج اللاحق في النمـاذج الاوليـة (Archetype) قد جعلت الحلم منبعا للرموز. وهكذا فان كل قصيدة أو رواية أو مسرحية يمكن ان تحوي في باطنها ثروة من الاحلام التي تقف بديلا عن الافكار غير المنطوقة.

والتحليـل النفسي ليس حكمـا فنيـا، والعـديـد من الكتب والمقـالات التي كتبت حول الوظائف الرمزية للموسيقى والتصوير والادب لم تسـاهم في كثيـر أو قليـل في فهم (الصـورة المعبرة)، ذلـك لان المفهـوم الفـرويـدي هو نظـرية في الدافع ذي المغزى (Significant motif).

والتحليل النفسي قد يوضح لنا لماذا كتبت القصيدة، ولماذا كانت صور نساء ليوناردو (Leonardo) تبتسم بطريقة غريبة . . .

غير ان اراء فرويد هذه لا تميز العمل الفني اذا كان جيداً أورديئاً (16)

الفن والوجدان البشري :

ان الفنان لا يعبر عن وجدانه الخاص، وانما يعبر عن الوجدان البشري. والفن لا يعبر عن الوجدانات الفعلية، لكنه يعبر عن الافكار الخاصة بها، كما تعبر اللغة لا عن الاشياء والاحداث الفعلية، بل عن الافكار الخاصة بها (17)

والفنان لا يكون فنانا بسبب وجداناته الخاصة، ولكن عن طريق فاعلية تعرفه على الاشكال الرمزية للوجدان، وميله الى اسقاط هذه المعرفة الانفعالية في الاشكال الموضوعية.

الفنان لا يعبّر عن الوجدانات التي يشعر بها، ولكن الوجدانات التي يعرفها، أعني بصيرته عن طبيعة هذه الوجدانات (18)

والوجدان في نظر لانجر، ليس مجرد كتلة غامضة من الانطباعات، كما كان الفلاسفة ينظرون إليه من قبل، بل هو حقيقة باطنية (Inner Reality) ومن ثمّ يمكن التعبير عنها وإدراكها.

ولم يعد النظر الى الوجدان على انه لا عقلي (Irrational) بل يمكن النظر اليه على انه عقلي وموضوعي، إذ يصبح كذلك من خلال التعبير عنه بواسطة الفن.

فاذا افترضنا ان الوجدان خبرة ذاتية (Subjective) فان من عمل الفنون أن تموضع (Objectifie) هذه الخبرة الذاتية وتجعل خبرتنا الموضوعية للطبيعة ذاتية (19)

الفن هو الذي يجعل الوجدان واضحا ويعطينا ماهو موضوعي بحيث يمكن ان نتأمله ونفهمه وندركه. وعلى هذا فان الفن هو تربية للاحاسيس لكي ترى الطبيعة في صورة معبرة.

الوظيفة الاولى للفن هي أحالة الوجدان الى حقيقة موضوعية بحيث يكون في وسعنا ان نتأملها وندركها.

ولكن كيف يكون ذلك؟ ان ما نعرفه يعود الى الوراء، الى الخبرة، ولا نستطيع ان ندرك شيئا لا يحمل علاقة ما بخبراتنا، ان هذه العلاقة قد تكون، بل هي بالفعل، أكثر عمقاً وتعقيداً مما تفترضه نظرية التعبير الشخصي المباشر.

ان ما يمكن للفنان ان يتخيله يكون أويجيء (مثل) ذاتيته الخاصة، أوعلى الاقل مرتبطا بطريقته في فهم الوجدان والتعبير عنه (Way of feeling).

وبطبيعة الحال فان ما يميز فناناً عن آخر هوهذه الطريقة الخاصة في فهم الوجدان البشري والتعبير عنه.

والعمل الفني رمز للوجدان لانه أفكارنا عن التجربة الباطنية كما يصوغ الكلام افكارنا عن الاشياء والوقائع في العالم الخارجي.

ان ما نرغب فيه أو نشعر به، وكثير من الحالات الوجدانية تبقى كذلك حتى يجيء الفن فيخلع عليها طابعا موضعيا، اي يصوغها ويشكلها ويموضعها.

وعلى هذا فان حياة الوجدان يمكن ان تقبل التعقل أوتكون معقولة، فان لهذه الحياة من الاشكال المنطقية ما يشبه الى حد كبير أشكال الفن الديناميكية، ولا غرابة ان يكون الفن رمزاً طبيعياً لحياتنا الوجدانية.

ولما كان غرض الفن فهم الحياة الجوهرية للوجدان، فان مثل هذا الفهم يتطلب تجريدا، وليس هناك فهم بدون رمزية، وليس هناك رمزية بدون تجريد. وأي شيء عن الحقيقة، يجب ان يجرد من الحقيقة ذاتها. ذلك لانه ليس هناك اي معنى في محاولة نقل الحقيقة بسيطة وخالصة.

هوامش

1 ـ الاقلام، اللغة وحدودها (مقال) العدد (5) السنة (1984) 33 ـ 28 ـ أأ

2 - The Review of Metaphysics Vol. XVI. N. 2 issue N.62. December 1962. P. 349.

3 - Art and Philosophy by V. E. Kennick, N, Y, I, 1964 PP. 89 - 91

4 - Feeling and Form by S. K. langer; 1953, P. 25.

5 - Ibid, P. 28.

6 - Philosophical Sketches by S. K.langer, 1962, P, 87.

7 ـ مقدمة في علم الجمال أ. د. أميرة حلمي مطر، النهضة المصرية، 976 ص 54

8 - Feeling and Form by S. K. langer, 1953; P. 32.

9 - Problems of art by S. K. langer, 1957, P,7.

10 - Feeling and from by S.K langer, 1953, P 76.

11 - Ibid, P. 47.

12 - Ibid, P. 355.

13 - Ibid, P. 177

14 ـ فلسفة الفن في الفكر المعاصر، أ، د. زكريا ابراهيم، مكتبة مصر 1966 ص 287

15 - Mind by S.K langer, 1967, P. 89.

16 - Philosophy in a new Key by S.K. langer, 1948, PP. 176 - 77

17 - Feeling and Form by S.K langr, 1953, P. 59.

18 - Problems of Art by S.K langer, 1962, P. 59.

19 - Philosophical sketeches by S.K. langer, 1962, P, 94.

Problems of art by S. K. langer, 1957, P. 74.

العدد 150
من الموسوعة الصغيرة

احتفلت زميلتنا (الموسوعة الصغيرة) قبل ايام بصدور العدد الخمسين بعد المائة من سلسلة كتبها نصف الشهرية التي تصدر عن دائرة الشؤون الثقافية والنشر في وزارة الثقافة والاعلام ببغداد. ونحن اذ نشارك الموسوعة احتفالها، نهنىء العاملين فيها، والمشرفين على اصدارها آملين لها النمو والازدهار خدمة للفكر والثقافة في قطرنا والوطن العربي.

(الأقلام)

النقيبُ جلال

حميد سعيد

قريةٌ مثلَ كل القرى
تستفيُ بما ورثت.. وبما أورثتْ
في أزقتها وقفتْ بابلُ.. وتهادت مواكبُ فرسانها
قريةٌ حلَّ فيها الفراتُ..
ونامت على طرفٍ من قميصِ أميرتها دجلةُ
قريةٌ..
كان شاعرها السومريُ يُغنيّ لعشاقِها
يستضيفُ بساتينها ويخطُ ملاحمهُ فوق أوراقِها
قريةٌ..
كان ملاحُها البابليُ يباركُ شُطآنها
يقفُ الماءُ بين يديهِ.. وتمنحهُ الشمسُ ألوانها



تخطيط : هناء مال الله

امرأةٌ مثل كل النساءْ
كان أبناؤها يقفون على باب خيمتِها
ويقولون أيتُها العربيةُ . . شيبانُ حاضرةٌ
فلتكن لكِ منها . . حدودٌ
ومن صهواتِ الخيولِ بلادٌ . . ومن فجرها لُغةٌ
أقبلتْ رايةُ تِهامةَ
حفَّ بها وطنٌ يسكنُ الشعرُ في شمسهِ . .
امرأةٌ . . بانتظارِ الذي جاءَ
مكّةُ تعبرُ نحو العراق . .
ومن شجرِ الرافدين انتخى موكبٌ من سيوفٍ مُباركةٍ .
وانتخى الرافدانْ
امرأةٌ صاحبتها القصائدُ واعترضتها القصائدُ
حتى اذا نضبَ الشعرُ . .
جاءت اليهِ تهزُّ مواجعهُ . .
فيكون العراقْ

أقبل المتنبي . . وكُنّا نحاولُ ان نستعيدَ قصائدَهُ . .
فأستضفناهُ . .
قاسمنا خُبزَنا والطريقَ الى الموضعِ المتقدمِ
مازالتِ الرومُ تحشدُ أجنادها . . بانتظار قوافيهِ
في الموضعِ المتقدِّمِ . .
كان المثنى يخططُ للحرب . .
يحسمُ . . أويتساءلُ . . أو يستشيرُ . .
يحددُ للقطعاتِ مُهماتِها
بين ميسان والشيبِ . . تخفق راياتُ شيبان
كانت قصائدنا تتسللُ بين المواضعِ . .
ثم تعودُ مدجَّجةً بالشهادةِ . .
تصحبنُا ساعةً . . وتُغادرُنا
ان موعدَها في الحجابات . . يشغلها عن أصابعنا
فتُقيمُ حرائقَها في طبائعنا

النقيبُ جلال

مرَّ في العارضيات طفلاً . .
مُروءاتُ أعمامِهِ والبنادقُ والجوعُ . .
وامرأةٌ أفرغتها الهلاهلُ من صوتها . .
ودمٌ . . وبيوتٌ تنامُ على صمتِها
للمُقيمينَ في الذاكرهْ
للرجال الأشدّاءِ . . للماءِ . . للقصب العسجديِّ . .
وللراحلينْ . .
وطنٌ في اليقينْ
وجلالُ الصغيرُ . . الفقيرُ . . المحاولُ . .
ينتشلُ العار ضيات من نفسهِا
يستعيدُ السماوات من قوسها
ويخبئها في دفاتره . .
اقرأ
يرى العار ضيات تصحبهُ في الخنادقِ . .
حاملةً أرثها . .

رَجُلٌ مثلَ كل الرجالْ
أنبتَ الارضَ . . قمحاً وداليةً
رَجُلٌ . . منذ بدء الخليقةِ . . يفتحُ بابَ الحياةِ . .
ويودعُها وطناً . . ويسوِّرهُ بالقصائدِ والعرباتِ . .
بابنائه والرياحْ
رجلٌ . . شهدَ القادسيةَ . . والعار ضيات
تموزُ طفلُ الصباحْ
سيِّدُ عوذتهُ الرماحْ
رَجُلٌ مثلَ كل الرجالْ
وَجَلالْ . .
بيرقُ العار ضيات . . تاريخُ هذي البلادْ
أمسِ ودعتهُ بين ميسان والشيبِ . .
يملأُ مدفعهُ بالعتادْ

١٧ / ٧ / ١٩٨٤

رواق
منتصف الليل

موسى كريدي

سمعته يناديني باسمي . حين تلفتّ نحوه وجدته يهمس لي كلمات . مد كفّه . صافحني . غاصت راحة يدي قليلاً في راحة قبضته المنداة بالعرق . حين تحررت يدي شملني بنظرات لم استطع فهمها . كان يلمح في ضوء عيني ما يكشف عن دهشتي وجهلي به . تابعت سيري . لمحته يمشي معي ، يحاذي كتفي دون ان يمسني . وفي خطانا على الرصيف ظننته ذا فم مغلق ، فحمدت الأمر ولكن ما هي الا لحظة صمت مرّت حتى تبدد ظني . استدار فيما حولي فبدت قامته في ضوء النهار أطول مني . ابطأت السير ثم توقفت بازاء وجهه أتامل لونه القمحي ، وفوضى شعره المتفرق على صفحتي صدغية . انفتح فمه . قال ملوّحاً انه يعرف كل شيء عني ثم تساءل في اللحظة التالية بدهشة لمحتها تنعقد فيما فوق حاجبيه هل اتذكره ام اني مازلت اعاني من فقدان الذاكرة . لم أفاجأ بتساؤله . كان عزائي الوحيد اني لا اعرفه . قلت له ذلك صراحة ومنذ تلك اللحظة كان عليَّ ان ابتعد ما وسعني غير ان الرجل كان يزاحم كتفي هذه المرة كأنما ليعلن لي انه موجود بالفعل ، وانه مازال قادراً على معاكستي واثارة هواجسي وخلال ذلك توقعت ان ما أفضيت به سيزعجه غير اني ألفيته يتقدم نحوي ويفرش لي ذراعيه كما لو كنت طفلة . قال بلهجة واضحة :

ـ انتِ رائعة حقاً .

ثم سمعته يضحك مثل رجل معتقل . . كنا نسير معاً مبتعدين قليلاً . وصلنا مفترق ساحة بدت شجراء تماماً . حين كف عن ضحكه قال إن البهجة حلت في كيانه كله الآن ولم يعرف مثل هذه البهجة طوال حياته . هتف في داخلي هاجس ما دفعني لأن اسأله ما الذي يبهجك أيها التعس؟ قال : لانه يلتقي بواحدة مثلي ذات نمط خاص . سألت نفسي اي نمط خاص أنا؟ ثم سألته عما يعنيه بتعبيره هذا فذكر أنه سيشرح لي هذا المعنى يوم يكشف عن اسراري ومدني الضائعة وصلواتي . ! . . هجست لنفسي ان هذا الرجل اما ان يكون قد اخطأني او ان به مساً من الجنون . ان مظهر هذا الرجل الذي قارب الخامسة والثلاثين من عمره فيما احسب ، ونبرات صوته التي تميل الى النعومة بعض الشيء يدلان على انه لايختلف في شيء عن غيره من الرجال الذين نصادفهم كل يوم في حياتنا لكنني حدست ان طريقته في المشي ، وتسريحة شعره تدلان على انه من ذلك النمط الذي يميل الى شيء من العبث وشيء من الجنون . لقد كان حرياً بي منذ الوهلة الأولى ان اجعله يخجل من نفسه ويفر مني في اقل تقدير . هو لايعرف هذه الحقيقة ، على بساطتها غير ان تماسكي جعلني اصغي اليه واكلمه على مضض . . لم اقدر ، عندما إعترض سبيلي ، أن اطرده

من خارطتي . كان يذكرني بسيماء ابي ونبرته وتساؤله وغموضه ، باشياء كنت عرفتها في ابي الرجل الذي رحل عني ولم يخلّف سوى صورة ما تزال تنام في قاع رأسي تملأ روحي زهواً تارة ، وتوقظني على فزع تارةً اخرى . مازال الرجل يسير بمحاذاتي ومازال يتحدث عن فرح غامر تسرب اليه الآن . هممت ان أحتج على البهجة التي أعلنها قبل لحظة غير اني كعادتي كتمت احتجاجي . سألته ما الذي يعرفه عني فارتد صامتاً ثم عاد فذكر في نبرة لاتخلو من تعب ان ارتيابي منه وشكي في صدقه يمنعانه من الافضاء بما يدخره من معلومات وان ما يعرفه كافٍ لأن يثير حفيظتي وذهولي . قلت له اني لا اهتم لمثل هذه الأمور مهما كانت ولايمكن لها ان تثير غيظي او دهشتي لكنما الانسان يحب دائما ان يعرف ما الذي يقوله الأخرون عنه كما انني لا اخشى مما يقال عن عملٍ قمت به فعلاً مهما كان ضالاً في نظر الناس ولم الخشية مادمت مقتنعة بما قمت به . . وفيما نحن نبطيء الخطى ونتنقل من رصيف الى آخر مد يده الى صفحة جيبه فأخرج علبة سكائر وولاعة فضية اللون وقبل ان يشعل سيكارة سألني :

- أسماء هل تدخنين؟

قلت :

- احياناً .

- والان؟

- لا . . .

ولا ادري في اللحظة ذاتها إنْ نمَّ كلامي عن امتعاض . ربما . لكنه راح يمتص دخان سيكارته كما لو انه يتملى رحيقاً ثم اني شممت رائحة التبغ . وخلال تطاير الريح اختلطت الرائحة في انفي كعطر غريب مفعم بنكهة خاصة يعرفها المدخنون اكثرمني مما خلق في نفسي الرغبة في التدخين غير اني ارجأت الافصاح عن ذلك . أما هو فقد ظل يحدق في وجهي . وحين التقت نظراته بعيني ، اتسعت الهوة . . هجستُ ان حاجزاً ما قام بيننا . كنت ألمح في عينيه اللوزيتين الواسعتين قلقاً وسؤالاً لم يكشف عنها بعد لكنَّ ابتسامة ما اتسعت على شفتيه وتمتم قائلاً :

- انت خائفة .

أشحت عنه بوجهي وقلت ياللغباء ، فتاة تمتنع عن التدخين في لحظة معينة [خائفة] ترى مم أخاف ثم ما الذي يريده هذا الطارق؟ كنا نقترب من شمس غاربة . كانت بضع وريقات خضر تتكسر كالقش اليابس على طول الطريق يقال إنها اوراق الخريف انه لأمر عجيب ان تكون كذلك اذ انني منذ ان ولدت في مدينة بغداد قبل تسع وعشرين سنة او تزيد لم اكن اعرف ما لون الخريف في بلادي . أثمة مواسم تمر ولاندري . . ؟ تقاصر النهار، احدودبت قامته . كان يفترض بي ان اكون على مقربةٍ من الزقاق المفضي الى [الست زبيدة] على ان الطرق اختلطت عليَّ . أين انا من جانب الكرخ؟ الأزقة والشوارع تدور على نفسها مثلي . لم اعد أميز علامة ما . . كنت اذن اغطُ في الظلال الهاربة من منطقة - الحارثية - وكنت في الوقت نفسه كالساعية في العتمة تحار في الاهتداء الى شيء . . وخلال ذلك سمعته يدعوني للجلوس في - كازينو - لا ادري ان كان ثمة مثل هذا المكان موجوداًام انه اصطنع في مخيلته - كازينو - قلت له عما قريب سيهبط الظلام وينبغي لي ان اكون في البيت فانا لا ارغب في ايذاء امي . كنت اميل مقتربة من حافلةٍ رأيتها تستقر في مكانها .

قال : - اذن نلتقي .

قلت : - ولم نلتقي؟

قال : - أفي هذا ما يعيب؟

قلت : - ليس فيه عيب . لكن . .

- لكن ماذا؟ ستقع كارثة ان التقينا؟

- انت لاتفهم في مثل هذه الامور .

- أسماء ، أية امور؟

- انت تناديني بأسمي ، أما أنا فلا اعرف حتى اسمك أليس لك اسم؟

- هذا لايهم . سوف تعرفين .

أدرت له ظهري ثم خطوت مسرعة نحو الداخل بينما تراءى خلفي خيال لشبح مازال يقف وحيداً على الرصيف .

بعد يوم اويومين اواكثر لاادري ، فالايام اضحت تنسرب مثل انسراب حبات الرمال خلال الاصابع . حاولت ان انسى ذلك اللقاء ما وسعني لكني لم استطع . ولأني لم اكن راغبة في استعادة مادار لجأت كعادتي الى [دجلة] . حملت بي قدماي اليه . وقفت على حافته ارقب الماء . كان دجلة بهياً ، مبسوطاً يوزع في سكون وشوشةً ما . وكان يمضي . لكن . . لا احد يبتسم في حضرته . . لا احد يعانقه . لم . . ؟ لا اعرف! وكثيرمن الناس مثلي لايعرفون وحتى لو انهم عرفوا فهل سيقتربون منه؟ كنت اعتدت هذه الوقفة أتأمل نفسي في مرآة النهر واثرثر وحدي دون ان يسمعني احد سوى نفسي لكني انا بالذات لم اكن أُحتفي به . لم . . ؟ كان دجلة بعيداً عني جداً بدليل أني ادرت له ظهري ، ياللقسوة ، واحسب اني بهذا كنت اهرب منه على مضض . ولو اني هربت منه وذهبت الى غابة لهان الامر فقد رحت في نزهة اتنقل كالسائحة هنا ، وهنالك اطالع في ازقة - الشواكة - حظي وارى اسواقاً طللية

تكتظ بالاسماك والاقمشة ونباتات الحلفاء والخضر. كان ذلك في ظهيرة يوم حار حيث تركتُ أمي، ودجلة، واخوتي الصغار وغفران ابيَ العلاء ومقابسات ابي حيان، وتجولت فيما بين المتحف وسينما (قدري) وخلال ذلك توقفت قليلاً اذ سمعت من المذياع صوتاً يعلو على الاصوات وينوح....

«ماني صحت يمه احو.. چا وين اهلنه»

«.. يابوية.. چا وين اهلنه....»

ومثلما اكتظت المقاهي بزعيقها وزبائنها ازدحمت الطرق بالحمالين والقرويات وباعة الجملة والمفرد والأطفال والعربات وسائسي الخيل وبائعي اليانصيب وقدور اللبلبي وبرك المياه. ترى ما الذي تشع به هذه الاشياء؟ لقد هاجمتني فجأةً رائحة حرّيفة، تلاها دبق وصوت ثغاء وشيء من الزفر أحاط جسدي وسدّ عليّ منافذ الهواء، فلم يكن بوسعي سوى التمشي دون هدف فقد عبرت الى الجانب الآخر لشارع يفضي الى ساحة وما إن خطوت قليلاً على الرصيف حتى بادرتني جلبة وصارت قبالتي تماماً.

أستوقفني الركض مي فم زقاق فرعي ماذا؟ ما الامر؟

- جنازة...

- [هذا أمر الرب].

ثمة اربعة اشخاص يحملونها على اكفهم. يسيرون صامتين... وانساق خلف النعش رهط من الشباب وبضعة اطفال وبضع نساء وغيمة من غبار. ترى من منا لا يألف مثل هذا فيريق آهةً أودمعةً في احسن الاحوال؟ غير اني، وهذا أمر غريب، لم اكترث للمشهد برمته، لكن ما إن اقتربت اكثر حتى سمعت ما يفيد انها كانت وحيدة. قتلتها الوحدة. ذلك أن الفتاة صاحبة النعش حلوة صغيرة في ربيع الشباب. اكملت تعليمها متفوقة لكن لم يبق من أسرتها سوى والدها الذي توفي فجأة على غير ما تتوقع فكان ان خلّف رحيله فراغاً ولما لم تجد الفتاة احداً في هذه الدنيا الواسعة سعة السماء والمحيطات، اسرعت الى اتخاذ قرارها المناسب.

ظللت امشي، اطلق للريح شعري وللمدىٰ افكاري. كنت احمل معي هاملت ونعشي على الرغم من انني فتاة لم تمت بعد، بل انها ما تزال تزحف ببطء دون كنوز نحو الثلاثين [وهذا امر مؤسف» اليس كذلك ام ان العالم مازال يرفل باثواب العافية ومازال كل شيء على ما يرام. والبشر. كل البشر. مازالوا سعداء يلذ لهم ان يستحموا في شعاع شمس [ذهبية] اليس كذلك؟ ام اني على خطأ وارجو ان اكون كذلك فانا لست ممن يضمر العداء لهذا العالم - السعيد - وأرجو ان يكون السيد - جورج اورويل - على خطأ هو الآخر. كنت ادور مع دورة النهار كاللولب اخطو على امتداد الرصيف اردد ما حفظت من اشعار جون دن وكيتس اتذكر طالباتي في المدرسة وكيف اني قرأت لهن ذات يوم ما توفر من دفتر يومياتي الذي ضاع بينهن بعد انتهاء الحصة ولم اوفق في العثور عليه وكيف ان احداهن كتبت لي رسالة فيما بعد تحّن فيها الى الموت وهي لما تزل - صبية - تابعت السير دون وجهة معينة وكنت احمل في يدي The Rainbow لـ D. H. Lawrence وما إن خلّفت ورائي مبنى المتحف الاثري حتى عادت اليَّ ثانية صورة الفتاة. استقرت في مرآة عقلي. تقلبت الصورة في قاع المرآة السوداء والفيتها كما لو ان، بيكاسو، قد رسم وجهها على شكل مكعبات. تخيلت لها وجهاً راح يدور في مخيلتي كالمروحة حتى اذا سكن وقفت امامه كالتمثال وبدا إني لم اكن احمل نعشي معي فحسب وانما كنت احمل في رأسي نعشاً واسئلة:

هل المرأة كائن؟

ما الذي تفعله حين تكون وحيدة؟

هل تستطيع مثلاً ان تتآخى مع كومة رماد تركت في منفضة؟

اية ملامح لها في عين المرأة؟

هل تحلم؟

- أجل..!

تنام على صدأ السرير، وصدأ الحلم. ثم تستفيق على صوت اجنحة خضر لسرب من ذباب. الذباب الجميل ما يفتأ يتألق مخضراً. يسمن على مدى الثواني في محيطات ضوء كابٍ او اصفر اورمادي. وتأكل كالحشرة ما تبقى من فتات وسقط، وتظل مع ذلك كله تحتفظ بما لديها من خصائص الانثىٰ.. آ.. ما أشد وقع كلمة انثىٰ في الشرق كله.. انهم يريدونها انثىٰ.. أليس كذلك؟ انثىٰ.. [نعم] وابتدأ عقلي يرتجل الاسئلة بل يبتكر مزيداً منها ثم يقذف بها لمن؟ لا ادري. اغلب الظن انه يسوقها للريح والمطر.. كنت اجد لذة حين ادع لهذا الكائن في جمجمته ان يأخذ فرصته في الاسترجاع وابتداع الاسئلة وكان يحلو له ان يستمر في البث كدقّات الساعة غير ان هذا الجهاز على دقته وشدة حساسيته سرعان ما يتعرض للعطب والتلف ذلك ان اقل حدث بل اقل اهتزاز كافٍ لأن يوقف تلك الدقات المنتظمة. هجست في تلك اللحظات ان سيتوقف اذ رنَّ خلفي فجأة صوت:

- [اسماء.. اسماء].

انه هذا المجهول يناديني باسمي. وما إن رأيته والابتسامة تعلو شفتيه سألته دون مقدمات:

- ما الذي تفعله انت لو كنت مكانها. تنتظر؟ تنتظر ماذا؟ گودو أم

جواد الحلم؟

صعق الرجل ودهش واسقط ما في يده:

- لا افهم. ماذا تقولين؟

- اقول لماذا لاتموت؟

- أموت؟

- الست تتمنى ان تنتهي؟

- انتهي من ماذا؟

- من دورة العذاب..

- اسماء اي عذاب؟ ما الذي حصل؟

بين ارتسامة الدهشة ووقع المفاجأة أيقنت ان عقلي مازال يستعمل فرصته في التوبيخ والقرع وتوجيه العقوبات والاسئلة. ورأيت الرجل محاصراً ورأيته يبلع ريقه ثم مالبث ان مدَّ يده فسحب صحيفة يومية كان يتأبطها وجعل يحركها في الفراغ يميناً وشمالاً. وقبل ان أُدعه يعبّر عما في نفسه خلال تلك اللحظة القلقة قرأت شيئاً من [ما كبث]:

[ألا انطفئي ايتها الشمعة الوجيزة]

[ما الحياة الا ظل يمشي......]

فكان يهز رأسه على الايقاع. وما إن انهيت المقطع حتى لمحت وجهه مغلقاً فسألته:

- ما بك؟

كأني افترض انه واقع لا محالة في مأزق. فما كان إلا أن ندَّ عنه صوتٌ واهن:

- لا شيء.. لا شيء.

وكرر اللاشيء مرات. كنت اقرأ في ضوء عينيه قلقاً وعبارةً تقول:

- [اما هذه الفتاة فلابد ان تكون مجنونة]

مضت ثوان حتى بادرته قائلةً:

- ليكن ما يكون فانا سيدة نفسي.

- ماذا تقولين يا اسماء؟

- انا لايهمني ان يقال عني مجنونة او تفتعل الجنون او.. او

- انا لم اقل ذلك اسمعت مني هذا؟

- اعماقك. [اليست لك اعماق]. تقول ذلك.

- انت تبالغين كثيراً.

- أنا اعرف حقاً ما يدور في اعماقكم ايها الرجال.

كنت مثل زهرة عباد الشمس ألقي بها في الطمي وتركت تحت رحمة الغبار والريح. تطوّع الرجل الى تهدئتي وحاول ان يبدو لطيفاً معي كمعظم المتعلمين الذينَ يلتقون بفتاة فيبدون لطفاءكي يستحوذوا على قلبها [المسكين] وصولاً للاستئثار بجسدها لكني لست ممن تثق بأحد ولا أملك القدرة على الاصغاء لكل عابر فضلاً عن صحبته واخذ النصح منه وهذا الرجل مازال يطاردني وقد يكون احبني لكنه يظل ماثلاً خارج إطار ذهني فهوفي رأيي الأن اشبه بممثل مسكين اعطي دوراً لا قدرة له على تأديته. كان الهواء ساكناً. والسماء قطعة من الفلين، المصمغ تنترلُعاباً. اما المارة فمازالوا يمرقون كالاشباح في كهولة النهار وأنا عين المرآة السوداء. اقف كمن تشحذ. ارقبه عن قرب: فوضى في الشعر، وحركة دائبة في الرأس. كانت شفتاه ممتلئتين بعض الشيء لكن الصحيح أن السفلى منهما كانت اكثر امتلاءً وبدت بلون البنفسج المعتم. اما يداه فكانتا قصيرتين وقميصه مفتوحاً من اعلى. وبدلته الرمادية اضفت على هيئته بعض وقار. قال:

- سيدتي الجميلة هل تسمحين بالتمشي؟

- ارجوك لست سيدة اولاً ولا جميلة ثانياً.

- انت محيرّة.

- صحيح لأنك لن تفهمني.

- لابد ان تكوني لغزاً.

- لاابداً. الامر كله يتعلق بحدود الفهم.

كنا نقترب من حدائق الزوراء. هنالك نسوة بعباءات كن يرمقننا بنظرات من عيون غير محايدة تنفتح وسيعة فيتسع في أغوارها الفراغ، ويمتد. نساء الحدائق قاسيات ايضاً يتجمعن هنا مثل ارامل مسبيات ليس لهن سوى قياس الاخريات والبحلقة في الرائح والغادي واقتياد اطفال انصاف عراة مقهورين بالدمع والصراخ وسائل الحلوى. وان انت دققت النظر في محيطهن المائل للسواد فلن ترى سوى عين ظمأى اوبطن منتفخ اولحم متهدل. وإن تنصت الى همساتهن البريئة فلن تسمع سوى من تقول إن زوجها يفضل عليها العرق والاخرى تقول إن زوجها [البومة] يفضل [الرايسز] وتظل الثالثة تبكي لأن والد ابنائها التسعة مريض اما مديرة مدرستنا السيدة [فريال] التي تزوجت منذ تسعة اشهر [عن حب] فتقول إن العش الذهبي للزوجية يتحول بعد اقل من ثلاثة اشهر الى [مسلخ].

كنا على طرف الرصيف كأنا نقف على طرف الزجاج. ثمة من يمر بسيارته فيطلق الزعيق وثمة من يمر فيسوق تعليقاً - على الماشي - فاذا آثر عدم الكلام عمد الى مدِّ بوزه لنا او اطلق الصفير.

تحركنا على امتداد السياج بينما بدا الرجل يتأبط صحيفة ثم جعل يحركها بيديه يميناً وشمالاً حتى اذا كف عن رفع يده في

الهواء قطع عليّ ذلك الشريط قائلاً في نبرة تنمّ عن هدوء :
- اسماء اريد ان نتحدث في مسألة الفن!
- اي فن تعني. . هه. . فن مطاردة النساء؟
- عجيب امرك ماذا تظنين بي؟
- ولم العجب كلكم هكذا.
- اتعتقدين اني زير نساء؟
- لكن ألا تود ان تكون كذلك؟
- ابداً.
- لم؟
- لأنني، كما يقولون، شببت عن الطوق.
لأنها ان كنت جرحته او اهنت شخصه. لم اتعمد ذلك. لقد فعلت هذا، ربما، لأن لساني لايقول خلاف ما يستتر في أعماقي. هذا الامر يجهله مثلما يجهل الكثير عني. وإن هي الا لحظات من الصمت مرت استأنفت الحديث:
- حسناً. اذا كنت في معرض الجد فهات ما عندك. اي فن تعني؟
- الرسم. ألا يعجبك؟
- يعجبني حقاً. أنت رسام؟
- كنت كذلك!
- تركته؟
- نعم.
- منذ متى؟
- منذ سنوات بعيدة، منذ الدراسة الاكاديمية.
- وعدت اليه؟
- لم اعد لكنني فضلت ان اكتب. .
- تكتب عن الرسم. ماذا؟
- اضاءات. .
- تعني خطرات صحفية. أليس كذلك؟
- سمها ما شئت فالمهم ان هذا هو عالمي.
- ماذا تجد في هذا العالم؟
- اجد نفسي فيه. .
- ولكن هذا يعني انك فشلت في الرسم؟
- آ. . بالضبط. . هذا صحيح. فشلت. فشلت. ماذا افعل؟

قلت في نفسي إن حالة الرجل هذه تعيد على نحوما الى ذهني مقولة [النقاد كتبة فاشلون] واذ رفعت رأسي لمحت عينيه غامضتين نصف مفتوحتين ووجهه مغلقاً ثم رأيته بعد حين يمد لي يداً متراخية ليناولني الجريدة قائلاً:
- ارجوك اقرئي المقال تعرفي من أنا؟

سرنا معاً في اتجاه الزوراء دون اتفاق. لم اكن، الساعة، أميل اليه أو أضمر له كرهاً. ولم اكن اعرفه لمَ أخفى اسمه عني؟ وبدا شخصاً غامضاً مع اني ميالة بطبعي لهذا الصنف من الناس لأعرف فيما بعد ان كان هذا ينطوي على سر أولغز أو انه محض ايهام اريد به ان يسد نقصاً. . اقول ذلك لأن مجهولاً ما طرأ فجأة في عالمي. طرق الباب دون استئذان ومشى معي كالمتخفي، ولم يبق لديه الا ان يرتدي قناعاً كأن له موعداً في انتظار رقصة في كرنفال ما. سرنا معاً. كنا على مبعدة امتار من مدخل الحديقة. كانت عيناي تجولان في فضاء بعيد تبحثان عن طائر سنونو غرق في سديم، بيد أن الشمس هنالك بدت شاحبة. وفي السماء تقلصت كثير من الزرقة بل ان كثافة الزرقة اخذت تتفكك في اعاليها على حين بدت اشجار الحدائق بعيدة وغامقة. قال إنه مهووس بالرسم والرسامين العالميين على مر العصور ثم ذكر قائمة باسماء هؤلاء. قلت له انه لمن السابق لأوانه القول إن الهوس او الاعجاب المحض بالفنانين العظام شيء. وفهم أعمالهم الفنية ووعيها شيء آخر اليس كذلك؟ فقال:
- مولع بالفن. لكن لست دعياً.
- من ادراني؟
- ما الذي اتوخاه من ذلك؟
- آ. لعلك تريد ان تحوز على اعجابي مثلاً!
- اتظنين هذا؟
- اظن. . .
- لكن أليس بوسع المرء أن يحوز على اعجاب امرأة بطريقة اخرى؟
- التظاهر بالمعرفة طريقة.
- انت تعرفين، هناك الآف الطرق.
- وهذه واحدة من الآلاف.
- أسماء. . من الصعب اقناعك.
- طيب لنفترض اني اصدقك ولكنك لم تذكر دافنشي.

وما إن سمع بدافنشي حتى اغلق عينيه ورفع رأسه ثم زعق في الهواء كالطفل قائلاً:
- اوه. انت رائعة حقاً. لم اعبّر حتى الآن عن اعجابي بهذا العبقري، كما أني لم اقل لك اني اسير ابتسامة [الموناليزا]

اطرقت في حيرة. كنت اتأمل لونه القمحي واضطراب شفتيه. عدت في لحظات بذاكرتي الى صاحب [الجيوكندا] فسألته ان كان يعرف ان دافنشي كان رسم الموناليزا على نحو آخر قبل أن يستقر على اللمسات الاخيرة للوحة، فقد رسمها دون ابتسامة. هز

الرجل رأسه موافقاً دون تعليق ثم شرع يصدر انيناً خلته انين قط جريح تعزفه في هدأةٍ آلة كمان. كان انينه متقطعاً خفياً جداً، مع ذلك كنت برهافتي اسمع جرسه الواني وحدي. كنت في الحقيقة أرثي للرجل فقد اتسع قوس دهشتي حين لحظت بؤبؤي عينيه قد توقفا واستقرا في عيني حتى خلته هذه المرة يفترسني بنظرات غريبة. كان الرجل يحاول ان يقرأني لكنني لم اكن كتاباً مفتوحاً، ويريد ان يقترب مني اكثر، غير اني كنت ـ كما زعم ـ سِراً مغلقاً ثم اني في غمرة وجده بالفن وتاريخه سألته:

ـ هناك من شوّه الموناليزا.. هل تعرف؟

ـ من؟

ـ جماعة الدادائيين.

ـ كيف؟

ـ وضعوا للفتاة شاربين ولحية.

ـ لم فعلوا هذا؟

ـ قل انت لم؟

ـ ليظهروا انفسهم انهم طليعيون.

ـ كانوا ضجرين أيضاً.

ـ ولكن الضجر هل يسوّغ تشويه الفن والجمال؟

ـ الدادائيوّن يرفضون. وحسبهم ذلك.

ـ يرفضون الفن؟

ـ لا.. يرفضون الفهم التقليدي للفن.

ـ انت تسببين لي صداعاً.

ـ ابلع حبتين اسبرين ونم في هدوء.

ضحك الرجل لاقتراحي هذا وعدّه من قبيل المرح. لكنه ما لبث ان احرق سيكارة اخرى ودهش حين رآني التقط من حقيبتي سيكارة واقدمها، فبدا هادئاً يخفي كثيراً من التوتر والقلق. واردت ان اطوي مسافة خمسة قرون فانتقل من دافنشي الى رينوار.

ـ هل تأسرك لوحة ما لرينوار؟

ـ لوحات...

ـ منها؟

ـ الآنسة جين ساماري

ـ حسناً. لمَ هذه اللوحة؟

ـ لعلها تثير في نفسي اكثر من احساس بالبهجة.

ـ انت تتذكر اذن..

ـ ماذا؟

ـ تفاصيل اللوحة.

ـ اتذكرها جيداً.

ـ ايقاعاتها اللونية؟

ـ انها توحي بايقاع لوني غريب وساحر.

ـ وماذا بعد؟

ـ اريد ان اقول إن لأطراقتها اشعاعاً مثل سبحات من التأمل.

ـ لاشك فهي احدى روائعه.

ـ اتدرين بم تذكرني؟

ـ بمَ.؟

ـ بك..

ـ انا

ـ نعم انت..

ـ كيف؟

ـ اسماء انها تشبهك.. رينوار كان يرسمك!

ـ تريد ان تسخر.. ها..؟

ـ ابداً.

كان يقول ذلك وهو يرتجف. اما انا فكنت ازمّ شفتي. ثم حين اطرقت نحو الرصيف اطلق هوزفرة حارة خلتها صادرة من اعماقه. اشرت له ان يدنو مني فدنا، رفعت سبابتي في فراغ وسألته:

ـ هل تعرف روكانتان؟

فاجاب بسرعة:

ـ بطل سارتر.

ـ اتعرف بم كان مصاباً؟

ـ بالقرف..!

ـ حسناً. اصبت.. انني الآن اصبت بالقرف!

ـ ولكن ماذا تريدينني ان افعل؟

ـ ان تتركني وحدي.!

لم يعد في الوسع التواصل. لم يعد باستطاعتي ان ابكي. لقد ظل الرجل صامتاً. حين تركته كالمرة السابقه. تركته الآن يحلم بـ جين ساماري، ثم عدت مسرعة الى حجرتي التي تشبه رواقاً من الرخام انتصب في الليل. اكتظ بي. وبقرفي. كان القرف في البدء بحجم السلحفاة التي بامكانها الزحف نحو لحم الصدر والعنق والفم غير انه ازداد حجماً. فاض فتجاوز الأرصفة وأوراق الشجر، وفان كوخ واجنحة الفراشات ومجلدات الف ليلة وليلة واغنية فيروز [جايب لي سلام] وكان كلما فاض ازداد حجم الحموضة في معدتي وكبر الصداع في رأسي.

نادتني امي فاسرعت اليها. كلمتني عنه بهدوء بعد ان رسمته في سماء خيالها رسماً عجيباً. كان اسمه اسعد. فتى ابيض كرغوة

الحليب. سمين الوجه والرقبة. يضغط على رقبته السمينة برباط أحمر. خداه بلون التفاح يتهدلان يميناً وشمالاً. عيناه واسعتان تنمّان عن بريق ساكن وشعره اسود بلون عينيه. . اسعد هذا حسن الهندام والسمعة والسيرة رقيق رقة الندىٰ. ضحوك ابداً. لم يقرأ كتاباً ولم ير لوحة ولم يشاهد سوىٰ تلفزيون بغداد. ومن حسن الحظ اني لم ارهذا الاسعد سوى ثلاث مرات في حياتي. كان الفتىٰ [الكتكوت] خلالها يكلمني فلا انطق سوى مفردة أو مفردتين [نعم. لا.] وكان يحاول ان يبدو لطيفاً مرحاً فيزجي النكات فلا اكاد اسمعه حتى اهز رأسي فيعتقد اني فهمت النكته. كان الفتى اسعد نكتة في هذا الوجود لاتربطني به صلة القربىٰ. هو ابْنَ خالتي المرحومة. هذا من سوء الحظ ايضاً ان يكون لفتاة ابن خالة يمنّونه منذ الصغر بالزواج منها. قلت لأمي لم لاتمنحينني فرصة ان اجد ابنة حلال مناسبة لهذا [الفتى الجميل] كنت اللحظة افكر في سعدية احدى زميلاتي في المدرسة مفترضة انهما يتشابهان في العرض والجوهر وسيكونان سعيدين جداً. اليفين يرودان باستمرار معسكرات البضائع والتحف، يقتنيان أجمل السجاد ثم احلى الملابس ويأكلان افخر الطعام ثم ينجبان عدداً لابأس به من [الكتاكيت] لكن سرعان ماخنقت هذه الفكرة في مهدها، وقلت لنفسي مالك يا اسماء. ابلغ بك الحمق حد ان تصنعي مصائر للآخرين الا ما ابشعك تكوينن هكذا [سادية]. بعد تأنيب الضمير هذا تركت امي تضرب كفاً بكف. تهز رأسها كمن فقدت عزيزاً. كانت المرأة المسنة لاتفهمني، لذا ظلت في حيرة من امرها. اما انا فكنت امسك باعصابي ادفع عني نهر القرف، اعود الى عالمي. كنت احتمي برواقي. كان لي رواق صغير فيه كرسي ومنضدة تتوسطه ارائك ليست وثيرة تشغلها كتب ومحبرة ومناديل ورق ودفاتر ودوستوفسكي وثمة على مقربة منهما ظهرت بضع كراسات رسم انيقة لغويا وسيزان بدت بحجم الكف. عدت فاكملت ما تبقى من [الجحيم] وثمة مجلدان آخران ينتظرانني. كتبت بضع جمل على ورقة ريثما اجداوراقي التي اضعتها ذات يوم في المدرسة.

انقضى النهار كعادته ثم هبط المساء. لم اتناول سوى القليل من الطعام. ثم واصلت قراءاتي. كنت الج في الليل. المس قامته الزرقاء. وكانت عتمته في الرواق تخدشني تخيلت او فيليا تجلس قربي. نامت امي واخوتي الصغار ناموا. ولم انم. مددت يدي الى الصحيفة التي كانت بحوزتي فطالعني مقاله عن الرسم مذيلاً باسمه الصريح ـ صبحي سرحان ـ هذا هو اسمه. لم اخفاه عني؟ لا ادري. . هل ثمة صدى ما لهذا الاسم في أي مكان او ذاكرة؟ لا اعتقد. وحتى لوكان له ظل بين الظلال فماذا يعني؟ نظرت الى دانتي كأني اراه من جديد متسائلة متى سأعود الى ـ مطهره ـ؟ حين خجلت منه القيت بالصحيفة جانباً. في الصباح بكرت في الاستيقاظ. عدت فقرأت المقال. قلت: اذا كان التجريد في الرسم فناً او طريقة فالتجريد في كلماتنا امر معيب. ثم متى كان الفنان عبر العصور يضع لعمله شروحات؟ ما إن فرغت منه حتى ضاقت نفسي فما كان لي سوى استنشاق الهواء وان هي سوىٰ دقائق حتى استقر بي المقام في مكان اشبه برحبة منزوية بدت على شكل قوس توسطتها مصطبة واحاطت بها من عدة جهات اشجار متشابكة تتدلىٰ منها اغصان برتقال، وتساقطت خلالها نقاط مستديرة من ضوء الشمس تخللها سقف من اوراق السيسبان امتد كالرواق في الاعالي وظهرت عبر اخضراره الشبيه باخضرار الآس منافذ للضوء وفتحات هلالية الشكل. كان واضحاً ان يرى الرائي منها زرقة عميقة متداخلة لسماء لاحت بعيدة، وغائرة خلف تجمعات من الورق الساكن الا من اصوات عصافير تجمهرت بكثافة فيما بين فروع الشجر. أحلف الا احد يمكن ان يتردد الى هذا المكان. فالناس في غفلة عما تقوله العصافير لكن بعضهم جاء حين رأى فتاة وحيدة تجلس على مصطبة جرداء في زاوية. كان لي ان ابقى في تحدٍ مستمر اردّ عن كاهلي بصمات الصلف والزيف والوخزات التي ما انفكت تنغرز في لحم ظهري وتمنع عيني من رؤية مدى العصافير الذي غطّى على الشجر. ترى من جاء متطوعاً ليستمع مجاناً الى ذلك الايقاع اللوني الذي تأتي به الطبيعة وتمنحه بسخاء للآدميين كل صباح. من؟ لا احد. .

وتسللت كمن يحرر نفسه من قبضة. اهبط ثانية نحو فضاءات الشارع المكتظ بالعطاس والزفير وبرك المياه والعجاج وما إن صعدت تخلصاً من هذه الوعثاء الى احدى الحافلات حتى دفعت دفعا. كنت اقول تلك اللحظة متى أعود الى حجرتي وادفن نفسي في هدوئها. كان شباك الحافلة الزجاج قربي مفتوحاً، حين تحركت الحافلة مسّني فجأة شيء ما كالبلل او هو شيء اشبه برذاذ من بصاق كان واضحاً انه آتٍ من الطابق العلوي. اقشعر بدني. كززت على اسناني واصبحت في لحظة مثل خوخة دعكتها الاقدام.

ومثلما انتزعت نفسي من ضجيج الشارع وعاداته. دنوت من الحمام. كنت الهث غيظاً على ما لحق بي من غبار وثرثرة. حين نشرت جسدي في الماء، خف ثقلي. صار لي جناحان لكنني لم امكث كثيراً تحت رشاش الماء. خرجت وسرعان ما وجدتني استسلم لخدر لذيذ وحلمت لدقائق اولثوانٍ اني انزل من

سريري. ثم اقفز كالمجنونة لأقف امام المرآة ساعات الون بالاحمر شفتي. وظاهر العينين امسّجه باخضرار موشّىٰ يلمع خلال اهداب سود. الاهداب الطوال هي الاخرى تهفهف باخضرار منمنم. ويشتعل الكحل مثلما تشتعل الرغبات المجهولة في العينين الواسعتين واضمخ بالعطر ابطي، وتسريحة شعري، وجانبي عنقي. اما حزامي الذهبي فما إنفك يطوّق خصري، يسطع في سماوات من البنفسج والكحل. وقبل ان اختار حقيبة يد بلون الحذاء الذي ارتديه اقوّس ظهري لأرى ان كان حذائي فقد شيئاً من الهارموني او ان جوربيَّ اللحميين فقدا شيئاً من لونيهما. حتى اذا شعت الانثىٰ في اشعاع نجمة في ليل ادهم، واكتملت اناقتي، خرجت الى الضوء ودنيا الالوان فأدنو مشتاقة من محيطه ويدنيني هو في غبطة. . تأخذني يده الحانيه. استحم في ظلال يديه الحانيتين. أدور في تقوّس ذراعيه. وخلال خيمته استظل وانثني، فيرانا الناس نسير كتفاً لكتف ويداً بيد، نوزع هنا ابتسامات وهنالك دراهم ونسمع عبر اشارات الطريق هلاهل فنهتز طرباً. فلابد ان من يرانا يحسدنا، لكوننا اجمل كائنين. اسعد مخلوقين. والحساد في هذا العالم كثيرون كالذباب. ما لنا ولهم نحن نمر بزحام المارة فخورين مبتهجين وعادة فان في مثل هذه الحالات وهي ليست نادرة يُحتفىٰ بالرجل ويحاط بهالة. وقبل ان يسأل يطلق كالعادة كذبة كبيرة بحجم رأسه يلقيها على السائل فيحطم بها احلام جمجمته:

[خطيبتي]

اما أنا فاهز رأسي استياء فيلكزني بكوعه قائلاً في صوت أبح:

[اسكتي]

ونمضي معاً. فلربما صادفنا صديق فعرض علينا الدخول في صالة الأفلام الممتازة فيعتذر صاحبي مبتسماً في ابهة:

[شكراً فنحن على موعد في حفل تنكري]

ونمضي. اما انا فاسأله:

[اي عزاء هذا؟]

وكمن لُسع فجأة، يستدير فيما حول جسدي المزدان بالبريق متسائلاً:

- تقولين عزاء. ؟

- نعم الست تبغي الزواج؟

- نعم اريد الزواج منك!

- هذا اذن هو العزاء. اليس كذلك

- ماذا تقولين؟ انت مجنونة حقاً.

- انا مجنونة فعلاً. اتركني.

ونمضي. لكن هذه المرة، مبتعدين، هو تتسع خطواته ليغرق بعد لحظات في عادات الشارع وضوضائه. اما انا فكنت أدنو من مقترب شلال. ولم تمض سوى لحظة حتى وجدتني اغرق في دفء الشلال وضجيجه ورأيت وانا في الموج الدهان والاصباغ والملح ودقائق الغبار تسّاقط وترسب مثل بركة في قاع.

حين استفقت، وجدت نفسي ما ازال مستلقية على طرف السرير وقد مس الخدر اطرافي وثقل في جفوني فساورتني رغبة في النهوض. انتصبت بجذعي امام المرآة فيما لاح لي ان هالة زرقاء احاطت بعيني اللتين انفتحتا بصعوبة بينما برزت للتوفي ذهني فكرة ايقاف النظر في عين المرآة. وقبل ان تمتد يداي وهما ترتعشان، الى رفعها او وضعها اسفل السرير لمحت في عمق المرآة، ستندال فوق الطاولة فتذكرت المشاهد الاخيرة من الاحمر والاسود واستبدت بي رغبة في ان اعيد قراءة ستندال بالانكليزية غير اني وعدت دانتي بقراءة المطهر، وبينما كنت انشغل بصفحات - غفران - ابي العلاء - ومقابسات - ابي حيان اللذين جلبتهما من المكتبة، سمعت طرقاً خفيفاً كالنقر بالاصابع على الباب لاأحد في المنزل سواي. . هبطتُ مسرعةً، مَنْ عساهُ يكُون؟ فما ان فتحتُ البابَ. .

حتى وجدت فتاة على شيء من الجمال ولم اكد اتغرس في ملامحها حتى تبين انها احدى طالباتي. . تدعى ليلى سرحان. ابتسمت لي بحياء. رحبت بمقدمها وقلت:

- تفضلي.

- لا شكراً.

- اهلاً وسهلاً ليلى.

- آسفة لازعاجك.

- لا. ابداً.

ورأيتها تمدّيدها في ارتباك الى حقيبتها الجلدية التي بدت بلون الخيزران ثم تخرج مظروفاً ازرق وقبل ان تطرف بعينها نحو الارض قالت:

- هذه رسالة لك.

- شكراً من بعث بها؟

- اخي. . !

- اخوك. . من؟

- صبحي. .

تحير نظري. كنت اظنه ابتعد عني ولم يعد يتحيّن فرص اللقاء بي. مددت يدي فأخذت الرسالة على مضض ثم لمحت ليلى تبتسم كالخائفة. لقد بدا انها قامت بدور لم يكن بمحض

رضاها. وقبل ان تغيب تماماً في عتمة الزقاق قالت:

- بيتنا قريب.

سألتها:

- اين؟

قالت:

- في آخر الزقاق

- على اليمين؟

- بالضبط. الأخير على اليمين.

ترددت في فض الرسالة اعتقاداً مني اني سوف أسبب لنفسي ازعاجاً ما اغناني عنه، فمالي وهذا الهراء الرومانسي الذي اودع فيه صاحبه خلاصة حبه ولواعج شوقه اذ لابد ان الرجل وهو الباحث في الرسم عن معاني الحب والجمال يريدني أن اقرأها كي يغمى عليَّ في أفضل الاحوال اذا لم اغرق وسادتي بفيض من الدموع. تركت الرسالة دون ان اعمد الى فتحها متذكرة الرسام، ماكس ارنست، الذي مات ولم يفض اياً من الرسائل التي ارسلت اليه. كنت نادمة على تسلمها فلو لم اتسلمها لما تركت شبحاً يقعد ساعات بين كتبي ودفاتري، لكن اين انا من [ماكس] لقد تحولت الرسالة فعلاً الى شبح بعد يوم واحد. وامتدت يدي فما إن قمت بفتحها لم اجد رسالة كما تصورت بل وجدت [وهذا ما فوجئت به] مقاطع من يومياتي. صبحي يستولي على اليوميات التي ضاعت ذات يوم في المدرسة. وللتو أدركت سر تعاسته وعرفت لمَ كان يقول بانه سيكشف يوماً عن اسراري ومدني الضائعة ولم اخفى في البدء اسمه متعمداً ولم ظل يلاحقني ولم.. ولم.. والأمر كله وقع كالآتي: ليلى عثرت بالمصادفة على اليوميات ولأمرٍ ما اخفتها لكن صبحي حين رآها سرقها ولامرٍ ما في نفسه اخفاها. ربما اعتقد انه بهذا سيضعني في موقف حرج، او سيخطب ودي اويجعل منها وسيلة اتصال تمهد بلاشك الى وقفات تأمل طويلة، وتبادل رسائل، وجدل، ولكن صبحي هذا يجهلني ولا يعرف من انا ولا اظنه يفهم شيئاً مما دونته في دفتري من هواجس ومشاعر. لمَ؟ اظن ان ليس باستطاعته فهم ما تنطوي عليه تلك الكتابات الشخصية ماذنبي انا؟ هل ارتكبت خطأء في حق أحد؟

كان ان ضاع هذا اليوم في التفاهات

وكل يوم يمر.. يضيع..

واليوم تمر تسع وعشرون سنة على مولدي

ضائعة..

ليس لوجهي لون..

ليس لي نشيد..

[Happy Birth day to you]

هراء.. هراء....!

وسقطت عيناي هذه المرة على صينيه بلون الفضة مستديرة اكتظت بشتلات من زهر الآس الأخضر، وبضع شموع بدت كالاصابع، وحلوىٰ واشياء اخرى لم اتبينها. اختلط بعضها بالبعض الآخر بينما انتصبت على مقربة منها عدة جرار صغيرة الحجم لاحت في اصفرارها الكامد مثل وجوه الموتىٰ. وجوار هذه المائدة وقفت امي. نظرت في فضاء الصينيه بعينين غائمتين. وشابت وجهها الناحل لهثات فرح لم ادرك بعد سره. غير ان تهليلة الوجه، وبدوات اللهفة نمَّت عن رضا تام. كان الاطفال جوارها يتضاحكون ويتهامسون فرحين.. لم افهم شيئاً. سألت امي وهي تزيح بيد عن كتفيها طرفاً من فوطتها البيضاء وباليد الاخرى تمسح بقايا عرق عن جبينها:

- جلبت كل هذا. لمن؟

- لنا...

- لمَ؟

- اما تعرفين؟

- لا...

- اليوم عيد زكريا.

طلعت الى الزقاق. ثمة جلبة وحركة وثمة ريح ناعمة لامست وجهي، بينما سقطت في عيني بقع من ضوء شمس مالت نحو المغيب.. ثم هبط المساء. في الزقاق بعضاً من رائحته. سمعت امي قبل ان اجرر خطوي نحو اللاشيء تردد:

يازكريا... حنّ عليّ

واذ غاب الصوت برز في النور الضعيف شبح صبحي. لم اتوقع ان اراه وإن كنت راغبة في ان اكلمه عن مصير اوراقي:

- صبحي، أين خبأت اليوميات؟

- آ.. عفواً.. سأجلبها

- لم فعلت هذا؟

- اسماء..

- لم تجبني.

- اسماء.. احبك..

- أبهذه السرعة؟

- نعم

- تحبني.؟ لمَ؟

- الستِ جديرة بي؟

- كلا . .
- **كيف تقولين هذا؟**
- **انا - شخصيا - لا اعرفك حتى الان .**
- **ولقاءاتنا . ؟**
- **محض هراء**

كنت اراه شاحباً صغير الوجه وخُيل اليَّ لحظتها اني المح فراغاً عميقاً جداً في عينيه . قلت :

- **انت لاتريد ان تفهم .**
- **افهم ماذا؟**
- **ما يعبّر عنه باللغة .**
- **اية لغة؟**
- **ارأيت؟**
- **انا اقرؤك تماماً .**
- **انت توهم نفسك بذلك .**
- **انا اعرفك جيداً .**
- **تكذب . فليست بيننا لغة مشتركة .**

خيم الصمت بيننا، انقطع الحوار . اقلع عن النظر اليَّ بل انه تعمد ان يدير وجهه عني فما كان منه الا ان يمضي ثم يأتي مسرعاً ليسلمني ذلك الورق . ولحظتها لم نتبادل النظر الا لثوانٍ . تركته ثم عدت لمنزلي . ازحت عن كاهلي عبئاً حين نأى . عدت خفيفة الخطو، لكنني رأيت قرب بيتنا نساء الطرف واطفاله وكهوله يتجمعون كالقصب في فم الزقاق، ويرتفع الصراخ . ترتفع الهلاهل . قالوا ستقع كارثة زواج . لكن مضت ساعات دون ان ارى بعد ذلك عرساً بل اني رأيت جمهرة طبالين هاجموا كالدراويش عتبات البيوت بموسيقى الدرابك بمزيد من الموسيقى ومثلما اختلطت في الموسيقى الدفوف بالصنوج اهتزت الرؤوس والارجل وسط تلك الاضواء والالوان الغريبة حيث تحلق الرجال وانهمروا حتى آخر الليل . .

كنت بينهم لا اقول شيئاً .

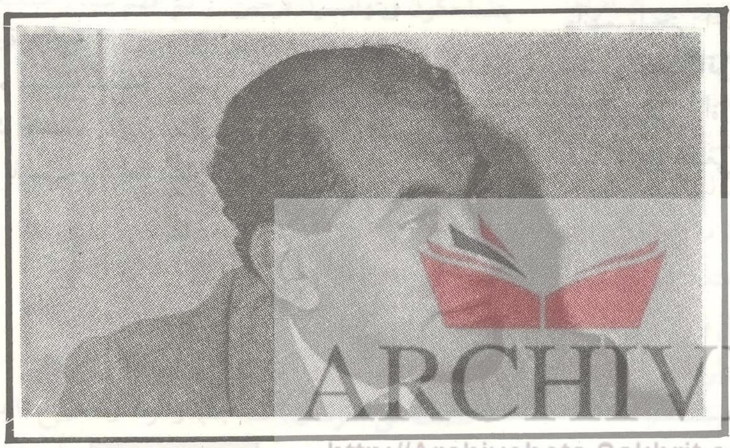
كنت بينهم امرأة . . !

كنت بينهم اصغي لبادية قلبي .

علي الحلي

رحيل القنديل الملوّن

ذكريات عن كاظم جواد



خلال الاضراب الكبير عن الطعام، والاعتصام في مبنى كلية الحقوق ببغداد عام 1948 الذي انضم اليه فيما بعد بعض طلبة الكليات الأخرى. عندما قررت منظمة الأمم المتحدة تقسيم فلسطين. . ، والذي دعا اليه الشباب القومي العربي. . . كنت عضواً في اللجنة العليا للاشراف على سلامة تنظيم الاضراب، وكان من اهم الأمور المناطة باللجنة هي الحفاظ على وحدة الطلبة والنظام داخل المبنى، بعد ان أغلقت كل المنافذ الخارجية، وكانت جماهير الشعب المؤيدة للاضراب والاعتصام تتقاطر على سياج المبنى معربة عن حماستها وتأييدها لهما وشجب موقف الحكومات القريبة المتخاذلة والمتقاعسة

وفي تلك الساعات العصيبة المشحونة بالتأزم والتوتر والانفعال خطب عميد الكلية انذاك الاستاذ حسين علي الاعظمي في الطلبة، وكانت كلماته تعج بالعاطفة والصدق والتأثر، وأعلن بكل حزم وقوفه مع طلبته، وندد بموقف الحكومات العميلة تجاه الشعب العربي الفلسطيني، وكانت دموعه تتحدر بصورة لم تسعفه على مواصلة الحديث بسهولة. . في تلك اللحظات، وفور انتهائه من الكلام وقف شاب أسمر الطلعة محمولاً على أكتاف البعض، والشرر يتطاير من عينيه. . وراح يهتف عالياً وبعصبية بسقوط الاستعمار البريطاني البغيض والصهيونية الغاشمة وبالخلود والحياة والمجد للشعب الفلسطيني. .

وكان كل شيء يجري بحماسة بالغة، حتى انني نسيت نفسي ومسؤوليتي في اللجنة. واستسلمت الى مشاركته في مشاعره وهتافاته..

كان ذلك الشاب الجنوبي الرائع، الأتي من سهوب الناصرية وأهوارها هو كاظم جواد... القومي اليافع، المتحمس الهادر كثورة البركان!

وبدأ اللقاء الأول مع رفيق الحياة والأدب والشعر.. وبدأت رحلة الألم المشترك.. ومنذ اللحظة الأولى للقيا، ترك كل واحد منا في نفس صاحبه انطباعاً وكأنه يعرف الأخر سنوات طويلة. وسارت الحياة بمنتهى البساطة بكل عذوبتها ومرارتها. كان يزورني في مديرية المصرف الزراعي العامة. حيث كنت موظفاً فيها فور تخرجي من الاعدادية وأزوره من جانبي في معهد الفنون الجميلة، ولفترة قصيرة في الاعدادية المركزية وكنا انذاك طالبين في القسم المسائي بكلية الحقوق، لان ظروفنا المعيشية لم تكن لتساعدنا على دخول القسم النهاري دونما مورد مالي مستقل.

وفي معهد الفنون الجميلة، حيث كان كاظم يعمل مديراً في مكتبتها على وجه التحديد كان يلتقي به أكثر اصدقائه، وهناك تعرفنا على باقة من الأدباء والفنانين أمثال جواد سليم ومنير بشير وروحي الخماش وشاكر حسن آل سعيد وغيرهم.

وكانت مقاهي (اللطافة) و(الزهاوي) و(البلدية) و(السويسرية) و(البرازيلية) و(الجرداغ) و(ياسين) و(الآداب) و(حسن عجمي) و(عارف) ملتقانا من الأدباء والشعراء والقصصيين والفنانين، الى جانب السياسيين بمختلف انتماءاتهم العقائدية، ولم تكن في واقعها تحمل سمات مقاهي اللهووالتسلية وضياع الوقت بل كانت منتديات أدبية حافلة بالنقاش وزاخرة بالحوار.

وكان كل شاعر يكتب أوينشر قصيدة جديدة داخل العراق أو خارجه يتعرض نتاجه للنقد الأخوي البناء بكل محبة. وقد تستمر العملية أياماً واجتماعات أخرى، دون ان تترك أي أثر سلبي في النفس، حتى في حالة انتقال مرحلة النقد الى صفحات الجرائد أو المجلات.

وعلى صعيد النشاط الشعري.. وفي سبيل المثال لا الحصر.. كنا.. كاظم جواد وعبدالقادر رشيد الناصري وعبدالوهاب البياتي وانا، وبصورة متفاوتة من حيث النوع والكم الرومانسي المؤكدة صورته وملامحه... أول مجموعة من الشعراء الشباب الذين اخترقوا حاجز النشر خارج العراق، وفي مجلات (الثقافة) و(الرسالة) و(الشعر) و(الفصول) و(الرسالة الجديدة) المصرية.. ومجلات (كل شيء) و(الأحد) و(الكفاح) اللبنانية، ثم (الآداب) فيما بعد.. الى جانب (الدنيا) الدمشقية و(الضاد) الحلبية، و(الشرق) البرازيلية و(المواهب) الارجنتينية و(صوت البحرين) البحرانية، و(القلم الجديد) الأردنية وغيرها

اما بدر شاكر السياب. فقد كان خارج العراق وبدأ في النشر بمجلة (الآداب) على وجه التحديد في منتصف الخمسينات، حيث تعرفت عليه عام 1954 في مقهى الآداب. وكانت لكاظم جواد جولات مشهودة انذاك في المجلة.

وفي أواخر الاربعينات.. كانت هناك مجموعة من شباب حزب الاستقلال تتسم بالفكر اليساري القومي، وكنت وكاظم جواد من بينها، لكن لكل واحد منا رؤيته الخاصة، ووجهته الاجتماعية والاشتراكية التي لم يجدها في حزب الاستقلال الأمر الذي لم يحقق الانسجام المنشود مع أعماقنا في مسارنا السياسي، لذلك كنا نبحث عن حزب قومي عربي اشتراكي يجمع لنا بين الحرية والرغيف، ويحقق لنا مانصبو اليه من الحرية الوحدوية الاشتراكية، ويقف بشموخ مع المعادل الماركسي أو الأممي الكاسح انذاك. ولهذا العامل الحاسم سرعان ماتأثرنا بـ «حركة البعث العربي».

وكانت جريدة (البعث) تتداولها أيدينا بصورة سرية، ثم كان تأثير البعثي الاصيل «عبدالله نجم» على عبدالوهاب البياتي وكاظم جواد وعليّ مرة واحدة دون أن ننسى تأثير شباب آخرين من سوريا والسعودية وتونس، الذين كانوا يدرسون بشكل خاص في دار المعلمين العالية «كلية التربية اليوم» وحيث كانوا يلتقون بنا في تلك المقاهي العديدة، وبصورة أخص في مقهى (اللطافة» أو «طارق» فيما بعد التي كانت تقع في نهاية باب المعظم، بالقرب من بداية الجسر الجديد اليوم.

لقد كان اولئك الشباب الطلبة الأوائل.. بذور البعث الأولى، ولم تتسم الرؤية انذاك بصفتها الحزبية الظاهرة، بل كانت تعتمد على التثقيف وترويج التعاليم الأمر الذي كانت تجد في نفوسنا هوى وتقبلاً لا حدود لهما. على الرغم من ان بعضنا لم يقطع صلته الروحية بحزب الاستقلال، أوحزب النداء القومي في لبنان الذي كانت له علاقة حميمة ووطيدة مع حزب الاستقلال في العراق.

ومن الأهمية للتاريخ ان أذكر، بان اتصالات شخصية جرت بنا فعلاً في أوائل الخمسينات من قبل مندوبين وفدوا خصيصاً الى بغداد من قبل قيادة الحزب القومي السوري مع كتب ونشرات الحزب لاستمالتنا كأعضاء عاملين فيه، ومن بين تلك الكتب (نشوء الأمم) و(الصراع الفكري في الأدب السوري) و(فتاة من صديانا) وغيرها من الكراسات التبشيرية بمبادئه، بيد أننا لم نكن في الحقيقة لنكتفي بخارطة سوريا الكبرى أو «سراقيا» حدوداً لوحدتنا العربية القومية، كما كان يراها الزعيم انطون سعادة. وان كنت قد نشرت العديد من القصائد المترجمة في مجلة الحزب (الاجيال) انذاك.

وكنت وكاظم جواد مع اخرين كثيرين نواصل النشر في جريدة (اليقظة). وكانت صفحتها الأدبية تنشر الكثير من القصائد والأدبيات النقدية التي كانت تسيء كثيراً للسلطة الحاكمة، والى جانبها كانت جريدة (العمل) للمرحوم الشاعر عدنان الراوي التي كان كاظم جواد يسهم فيها بشكل متميز. وهكذا بالنسبة الى مجلة (الاسبوع) التي كان الصديق الاستاذ خالص عزمي يشرف على اصدارها. الى جانب العديد من الجرائد والمجلات العراقية والعربية الاخرى التي كانت تفتح شهيتها للنشر، على الرغم من تعدد غلقها بسبب ذلك اكثر من مرة، مثل قصتنا مع مجلات «الآداب» و«صوت البحرين» و«السودان الجديد» و«اليقظة» و«العمل» وسواها. .

وبقدر ما كان شعر كاظم جواد يحفل بالطراوة والتلقائية والرقة والرومانسية ودعة اللقطة وانسيابية الكلمة. . كان يحمل في الوقت نفسه الكثير من الحدة والصراخ الصارم والعنف المتمرد. . انها كلها انعكاس صادق لروحه وشخصيته معاً وكان واحداً من ابناء جيله، الذين تأثروا بشكل أو بآخر بمدرسة (أبولو) وانعكاسات الحركة الشعرية السائدة المؤثرة، التي كانت قصائد الجواهري وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة ومحمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه والشابي وصلاح لبكي وصلاح الأسير تفرض نفسها بكل كبرياء وامتياز على الساحة الأدبية.

وقد يبدو لي ان كاظم جواد لم يتأثر، بشكل يترك بصماته على شعره، بشاعر أجنبي رغم قراءاته الكثيرة وترجماته لشعر لوركا بالاشتراك مع السيدة سلافة حجاوي، بالقدر الذي وضح ذلك في شعر بدر شاكر السياب وتأثيرات الشاعرة الانكليزية الكبيرة أديث سيتويل 1887 ـ 1964 التي صدر لها العديد من المجموعات الشعرية، واتسم شعرها بالتوجه الديني وقوة الايقاع الموسيقى، وقد نالت قصيدتها «مازال يسقط المطر» شهرة عالمية.

ومن الطبيعي ان كاظم جواد كان منسجماً في حياته اليومية مع انفعالات شعره ويتعادى معها، وكان يتمثل النموذج الصارخ للرجل الذي لايحتمل بسبب سلوكه الحاد المتمرد الثائر، الا انه كان مثالاً للانسان المترع بالطيبة المتناهية وسلامة القلب، والبعد عن الانانية وكطفل وديع ساذج.

ولأن أغلب أصدقائه ومعارفه على جهل تام بتكوين شخصيته وحركته وتصرفاته. فقد انفض اكثرهم عنه وأنتحىٰ البعض متسللاً حذراً محتفظين بالجانب السلبي من حصاده الحياتي، دونما اجهاد في تحقيق الموازنة والبحث عن عنصر التعادلية فيه، مما يفرز خللاً بيناً في تحقيق المعادلة وتأكيد العدالة في الاحكام النهائية. .

كانت مثل الاعتماد الكلي على النفس تفرض كل مستلزماتها على تلك الفترة من حياتنا وتلزم كلًا منابأن يعمل في اكثر من جهة حتى تستقيم مقومات وجوده، المتعدد الوجوه والاتجاهات، وإلا لابد من ان يتأكد الاسقاط المحتم في الجوانب الأخرى أويعتريها الاندحار البطيء.

فمن مستلزمات العمل الوظيفي نهاراً لتأمين لقمة العيش لعائلة كاملة، الى متطلبات الدراسة في كلية الحقوق مساء، الى واجبات التثقيف الذاتي والتواصل الأدبي. بحيث ان رواتبنا المحدودة لم تكن لتكفي شراء ملزمات الكتب القانونية الباهظة الثمن، ومن ثم دفع أجور الدراسة، وبدل ايجار دار السكن وأجور النقل الى جانب شروط العيش اليومي.

وكان كاظم جواد واحداً من بين اولئك العصاميين، الذين استطاعوا اجتياز تلك التجربة القاسية المركبة بشجاعة، ومازالت داره العتيقة المستأجرة في محلة «الفضل» أمام ناظري وفي عمق الذاكرة اليقظة.

وفي عام 1956 كنت وكاظم جواد من بين المفصولين السياسيين، وقد استطاع الحصول على عمل كمدرس في احدى المدارس الأهلية. اما انا فقد انصرفت الى المحاماة والتفرغ للعمل الحزبي البعثي، بقرار رسمي من الحزب.

وكانت سبل توفر العيش بكرامة من أفدح الأمور وأشقها، حيث كانت أجهزة الحكم الملكي تفرض حصاراً رهيباً على مواطن لقمة العيش بالنسبة لمناوئيها السياسيين، وتحاول خنقهم أحياء بهذه



الطـريقـة السادية المتوحشة، ما لم يسارعوا الى تقديم . . «براءة» الاخـلاص الـوطني للمليـك المفدى!، ووصي عرشه الأمين!!، وبـالفعـل سقط بعض ضعاف النفوس والذين يركضون وراء الجاه الملكي حتى من بين الادباء، بطريقة وأخرى، ليس هذا مجال خوضها.

وفي اوائـل عام 1957 ، وقبـل ان يغادر كاظم جواد الوطن الى حلب للتعليم في احدى مدارسها . . تم عقد قرانه في داري التي كنت استاجرها في الاعظمية منذ عام 1949 وكانت حالة استثنائية لم تمر بأي ظرف عادي يتيح اجراء الطقوس بصورة طبيعية.

ومن الطريف ان القاضي الذي أجرى العقد من أرحامي، وقد طلب شاهـداً اضـافيـاً الى شهـادتي المنفردة لتتم صحة العقد. . وكنـا انـذاك أربعة: القاضي وكاظم وخطيبته وانا. . ولكن انى لي بالشـاهـد الثـاني في تلك الجلسـة؟! غير اني لمحت كاظم جواد يتهيأ للاستشاطة والهيجان، الأمر الذي سيفسد كل شيء تم ترتيبه بعناية فائقة مما دفعني الى حسم الموقف بسرعة، والتشديد على القـاضي المتسـامح بان يكون هو الشاهد الثاني. . وقد فعل ذلك باستسلام عاطفي، وانتهت الازمة بسلام الى ان التقينا في دمشق

في العـام نفسـه ـ وكنت أشارك في مؤتمر المحامين العرب الذي انعقـد في بلودان من تلك السنـة ـ عنـد مدخل المعرض الدولي، وكـان أبـو مصعب قد تشبـع بالفكـر الماركسي دون ان يفقد هويته القومية وتفانيه في خدمة القضية الفلسطينية، وعمل ملحقاً صحفياً في واشنطن لفترة قصيرة من عام 1959.

وعنـدمـا عينت ملحقـاً صحفياً في السفارة العراقية ببيروت بعد ثورة رمضـــان 1963 كان أول من دخـل داري من رفـاق الشعـر والـــوفـــاء. . كاظم جواد، ثم عاش معي أيـامـاً من السعـادة في بروكسل، والتقى بي مجدداً في القاهرة، وسافرنا سوية الى تونس والجزائر، وضمتنا برامج اذاعية وتلفزيونية مشتركة وترددت على دار غربته في برلين الديمقراطية في عامي 982 و 1983.

وحين كان في بغـداد يعـاني من وطأة الـوحشـة والوحدة. . لم انفـك عن زيـارتـه باستمرار، ويزورني في داري دونما استئذان أو سابق موعد.

ولم يسبق في عمر صداقتنا التي امتدت أكثر من خمسة وثلاثين عاماً ان فرق بيننا الزمن متخاصمين اكثر من سويعات ليلة واحدة، وكنت من بين القلة القليلة التي تعـرف عن كثب وتجـربـة عمق سريـرتـه، ونبل طويته وصفاء قلبه وحقيقة طباعه، الأمر الذي أدى الى عراقـة هذه العشـرة الطـويلة، بكـل ما كانت تحمله من حب وانكفـاء، ولا أقـول كراهيـة، لانهـا لم تعـرف جذوراً لها في غور الوجدان النقي والعفوية الرائعة.

لقد رحل الصديق الشاعر كاظم جواد وفي نفس محبيه وعارفي كفـاءتـه الفكـريـة مرارة أكيـدة وجـزع بالغ، ذلك ان تراثه الظاهر للعيـان لم يكن متكـافئـاً مع مقـومـاتـه الثقافية، بل لم يمنح نفسه حقهـا، بل ظلمهـا وتجـاوز عليهـا الى أبعـد الحدود من الاعتداء الذاتي، وانني على ثقة اكيدة بأنه لم يكن أمام مرآة ضميره، راضياً او مقتنعاً بالمحصلات التي تركها وراءه.

و دونما شك كان مثقفاً موسوعيا حقيقياً، ويمتاز بألمعية حادة يحسـده عليهـا اقـرانه، وله من قوة الذاكرة وحرارة الاستذكار ما يثير الاعجـاب، وكـان يحسن اللغتين الأنكليـزيـة والألمـانيـة بشكل يتيح له ان ينقل عنهما الكثير من الروائع الأدبية الى لغته القومية، لو أنصف نفسه وانحاز الى طاقته المبدعة. . ولكن!

أما حالة انطفاء الشعر في نفسه، وانسلاخ النظرة الايجابية المستقبلية عنها في السنوات الأخيرة، فترجع الى عوامل شخصية وبيئية واجتماعية قبل كل شيء، ثم الى تشبعه بروح البحث العلمي البحت، والالتصاق بمعطيات التكنولوجيا، والبعد عن الميثولوجيا والطوباوية في عصر يعج بالتقدم التقني وينأى عن العبث والضياع.

وللأمانة التاريخية، انني لا أنفي اتفاقي معه بهذا الرأي منذ زمن رغم استمراري بكتابة الشعر وتوقفه عنه، وقد عبرت عن ذلك من خلال البحث الذي قدمته الى مهرجان المربد قبل أكثر من عشر سنوات بعنوان (الشعر ووسائل الاعلام الحديثة) الذي نشر في كراس (بين الاعلام والدبلوماسية).

اما القصائد التي نشرها بعد فترة صمته الطويل، فانها وبحكم الوفاء لمكانته الشعرية ولشخصيته كذلك، ومن منطلق تقدير نقدي خاص.. لم تكن تثير الأبهار، أو تحقق اضافة جديدة جدية لما سبق ان قدمه من قبل، وأكثر ما يقال فيها من الوجهة الفنية.. انها استعادة لنشاطه السابق وتكراره من خلال التشابه الثابت والنفس المتعب والقسرية في المعاناة الشعرية، المفرغة من العفوية المنسابة تجاه الصدق الواقعي، بما يكفل له تحقيق الصدق الفني أو تأكيد عملية خلقه.

رحل الشاعر الحبيب كاظم جواد، ولم نجد من تراثه الشعري المطبوع سوى ديوانه اليتيم (أغاني الحرية) وترجمات لشعر (لوركا قيثارة غرناطة) بالمشاركة مع زوجته الشاعرة سلافة حجاوي.. الى جانب بعض القصائد المنشورة في بعض الصحف والمجلات، التي لم يضمها كتاب. في الوقت الذي كان من الممكن والمفروض ان يقدم عشرات الكتب المهمة في البحث والدراسة والنقد انسجاماً مع ثقافته الواسعة واطلاعه الجم وخبراته العديدة.

لقد شهدت في صيف العام المنصرم مرضه الأخير وعشت معه في شقته، والى جانب سريره في المستشفى ببرلين الشرقية، ولن أنسى وداعه الحار الأخير، وأنا أهم بالمغادرة، وفي اللحظة الأخيرة القى بنفسه على رقبتي حائراً، مستسلماً، باكياً مما لم أشهده طيلة حياتي معه وقال: «اني لواثق تماماً ياأبا الحسين، اننا لن نلتقي ثانية على هذه الأرض!» فابتسمت له بحزن عميق، وأنا أجرر أذيال الرحيل الخائب وأخفي الأسى الغامر، وأجبته وكلي حيرة واكتئاب: «ستكون آخر انسان يودع صديقه الأخير الى القبر، فأنت لا تموت بسهولة لكن دموعه المتساقطة كانت أقوى من ابتسامته الواهية المتداعية.. اما انا فقد تملكني رعب الذهول فلم اكن مقتنعاً الى أدنى الحدود، بانني حقاً لن التقيه ثانية على هذه الارض كما صدق!

وقبل يوم واحد على رحيله، وفي ظهيرة يوم موحش.. تذكرت هذه الواقعة المؤثرة وشعرت ان شيئاً مجهولاً طاغياً ومفاجئاً يقتحم الذهن، ويوخزني بشدة تحت مؤثرات النبوءة الخفية للشاعر.. وأنا لم أكتب اليه، أو يكتب لي، أو حتى نتحادث عبر الحقائق منذ مغادرتي برلين..

وأمسكت بجهاز الهاتف وأدرت رقم تلفونه في «الكساندر بلاتزا» فما هي الابضع ثوان، ويأتي صوته المتميز هادراً وبكل مرح وانفعال معرباً عن ابتهاجه بعودة قلبه الى مكانه من جديد وانتعاش رفرفاته، لكن القلب المتعب لن يستعيد وضعه السابق، ورحل بهدوء.. في عالم يحفل بالضجيج والجلبة.

صور خاطفة من ذكريات مكثفة بمسيرتها الزمنية الحاشدة، وتنوع متداخل من الاستذكارات المختلطة.. لا أدعي انها ملأت كل المساحات من الاستفهام، والتساؤلات الملحة، أو وفرت كل الانتقاءات المختارة في العرض أو التقدير أو التقويم، فلم أعتمد في شهادتي للتاريخ والشعر ورحلة الحياة الممتعة المرهقة.. على نصوص مستلة من كتاب مطبوع أو شريط تسجيل جاهز، ولا أمتلك مذكرات يومية مدونة، الا بالقدر الذي يختزنه الذهن في تجاويفه قبل أن تأتي عليه آفة التبخر والنسيان، كما لا أدعى ان ما سردته يمثل كل ذلك التراث الثر. ففي قرارة الوجدان مالا يحصى ولا يحصر، غير ان لحظات الحزن والانشداد والذهول أمام مضاعفات الموت، وما يتركه من انعكاسات شاذة قد تفرض غمامة من الحجب المرحلي اثناء عفوية الكتابة، كما انني لا أستسيغ الحديث عن أمور لا تخدم جوهر القضية، ولست على استعداد كذلك لغربلة الخزين بما لا ينسجم مع مستلزمات الوفاء الأخلاقي للرفقة الجميلة، المتعبة الطويلة.

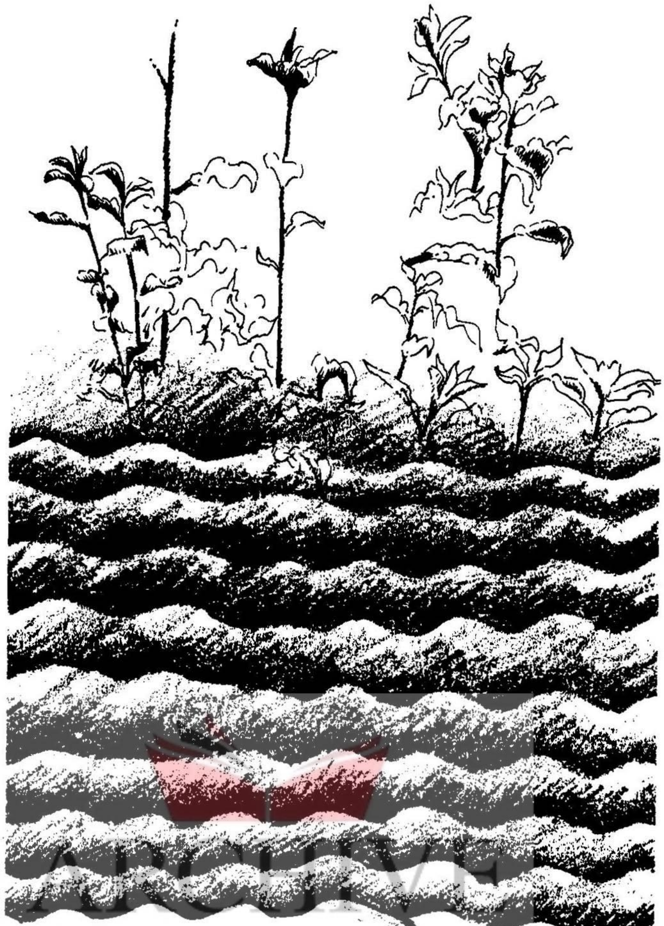
ومن وجد من الاصدقاء القدامى شيئاً جدياً، مجافياً لحقائق التاريخ ومجرى الأمور فليقومها بالتصويب والتصحيح والتنبيه، من خلال خلايا التذكر الحي. فليست كلها في قبضتي الان، ولا استكثر على أحبائه حق تثبيتها في مقبلات الايام.

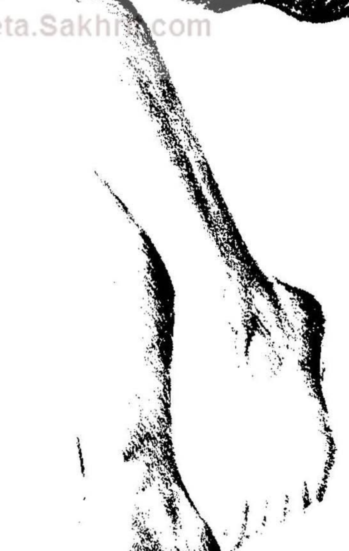
وبكل تأكيد.. سأعود في فرص سوانح الى نشر الاستذكارات الجديدة لما غاب من تراث القنديل الملون.

إمــــرأة

احمد الحوتي

بالغ غاية الحلم
أو . .
ميت دونهُ .
فاعلٌ . . . أي شيء
سوى الخوف
غير الخيانه .
. . .   . . .
وأنت . . ، تكلمتِ
كان لصوتي عصف البروق
وجلجلة السيف ؛ معصمه العربيُ
وقبضته المستجيرةُ
لستِ
تخُونين
صوتي
. . .   . . .
. . .   .
تحلّقنا الصمتُ !
غاضت به برهةً
ثم حالت بلؤلؤة الدمع
(كي لايواجهني خوفها أو تبوح به !)
● لماذا أتيت؟
ـ أجيئك من أول الحرفِ
● تمضى الى الحتف؟ !
ـ أمضى . . . . . .
● وسيف الفواطم؟ !
ـ هذا الزجاج المعشّق . . تلك القباب ! !
● وخيل المماليك؟
. . . .





تخطيط : هناء مال الله

كانت تحاورني

ثم ترحل . . .

أرحلُ . . .

آخر ما طالعتني المآذن ـ في الفجر ـ أتبعها

وهي تجري ممزقة الثوب ؛ حافية القدمين

وكنت الاحقها بسؤالي
في كل رِبع
وأنسلّ
ـ بين الحوانيت والدور ـ
أتبعها في دمى
اتخفى من الجند
(كانت عصافير هذا الصباح
تبدّل أعشاشها
صفحة النيل راكدة)
أرهقتني الخيول التي لاتكف طوال النهار.
ومازلت أتبعها
خارجاً من دمى
من زمان يجيء
وحلم تعرّى؛ على صفحة الماء
(حين تأملت وجهي به . . .
. . . . . .
آه . . تلك التجاعيد
لون الرغيف
وطعم الرغيف)
وتاهت مع الشمس مني!
ومازلت أتبعها
والحروف التي خطها السيف ـ فوق جبيني ـ
تحاورها من قريب . . وترحلُ! . . أرحلُ!
ترحلُ . . . أرحلُ
ترحلُ . . . أرحلُ
أرحلُ . . أرحلُ . . أرحلُ
هذا المدى ضيق في الرحيل
ولايبدأ الوقت من ساعة في الردى!
إنني . . .
فاعل اي شيء سوى الخوف

أكل السنين التي ظللتنا حرام
وكل الليالي التي بددتنا . . سدى!
أتلك المدينة تنكر صوتي؟!
ولم يبق في جانبها صدى!!
أتلك المدينة تذكر خطوى على الطرقاتِ
وحين أجيء . . تضيّعني
ثم ترحل!
يا أيها الماء
الصبر وجهي يشكّل خارطة للرحيل
فأنكر وجهي
وأسمع جلجلة السيف، عصف البروق
ولا أنحني للهواجس
هذا المدى زورق ضيقٌ . . والزمان فسيح
ولا شيء يوقفني
خارجاً من دمي
من زمان يجي
وحلم تعرّى
على صفحة الماء . . أنظر
لاشيء يوق ف ن . . ي ،
. . أتوقّفْ .

. . . . . .

من بعيد. . . . . أشاهد قمصانها الفاطمية
وما كنتُ أعرفْ .
هي الآن تاهت
فلا الشوق يبقى
ولا الدم ينزف
انني فاعل أي شيء
سوى الحزن
غير البكاء
وأغلق قوسا على ما يجيء
وأفتح فاصلة بيننا . . للدماء .

ياسين النصير

مواقف في المكان

« . . . وقال لي المعرفة التي ما فيها جهل هي المعرفة التي ما فيها معرفة » .

النفري
في موقف وراء المواقف

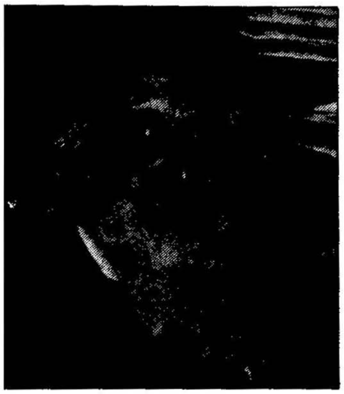
- 1 -

ها قد مضت اربع سنوات على صدور كتابي «الرواية والمكان»[1] بقسمه الاول واربع مثلها منذ نشر قسمه الثاني[2]. ومازالت مقولة المكان ومفاهيمه حية ومتجددة . ليس لما جاء فيها من اراء ابتداء وانما لانهما مهدا لي الطريق للانتباه المركز حول فاعلية الحركة في المكان وانعكاس كل ذلك في الأدب. وها هي اراء عديدة ومسودات لمشاريع نقدية كنت قد نشرت منها في القصة العراقية[3] وفي الناس والافكار[4] نتفاً تعريفية ونقدية وصار الامر بي الى الشروع في كتابة موضوع عن «الشعر والمكان» ولم انته منه بعد . . . ومع هذه وتلك كانت ثمة خطوات تنظيرية قد لاترقى - وهي كذلك - الى مستوى التماسك التام والمعرفة المتكاملة ، تسير مع التطبيق . وقد اعانتني مرات عديدة لتصحيح المسار الذي اتجه فيه . فالمسافة الفاصلة بين الواقع والاشياء المعزولة في المكان ، هي مسافة فلسفية ، حرنت العديد من النظريات عليها ردحاً طويلاً من الزمن ، حتى استقر الامر في فلسفتين كبيرتين هما : المثالية والمادية .

ترى كم منا يمتلك الوقفة الشجاعة عند الحدود الفاصلة بين النظريات؟ وكم منا عرف ذلك واعتمده في بحثه وفي منهجه؟ وما محاولتنا هذه وسواها الا التعرف على الحدود التي تفصل الظاهراتية مثلاً عن الواقعية ، لاسيما في موضوع دقيق كالمكان وتداخلاته الفلسفية في الزمان والحركة والحياة . . .



ـ فؤاد التكرلي ـ



باشلار

حسناً اذا كانت تلك الجذوة «الرواية والمكان» قد ولدت هذه النار، فالأحرى بي ألا اطفئها او اتركها تأتي على ما هو ليس لها، أو أن تخمد من تلقاء نفسها لحاجتها الى ما يسعرها. والمقال النقدي كالمقال الفلسفي هو جزء من سيرة ذاتية للناقد، ان لم يكن العين من هذه السيرة.

ضمن هذا الفهم احاول هنا ان احدد بعض تصوراتي عن المكان، الذي يكون هو والزمان والحركة والحياة، ماهية الوجود ـ العالم الموضوعي ـ والتصورات التي انوي طرحها وليدة جهد خاص كنت قد سعيت اليه لحاجة اساسية وماسة من اجل فهم واستيعاب خصوصية المقال النقدي في ثقافتنا. فالمقال النقدي اذا ما خضع للتحليل: التقليدي منه والأكاديمي مبني على جملة مغالطات خطابية. ففيه تلك المنبرية الخطابية الأصلاحية، وهي ارث كان النقد احدى الواجهات الثقافية لهما. وفيه الوعظية الكلامية، وهي ارث ثقافي اصلاحي وتنويري دخلت فيه العناصر الاجتماعية والانسانية كعامل مساعد. وفيه تلك المعرفية الخارجية وهي جزء من مستحدثات الثقافة الغربية وتأثيراتها المتشعبة ومناهجها النقدية ومدارسها الفنية. وفيه تلك البنية القصصية، وهي إرث حكائي موروث اعتمد عليه القاصون والمعلمون وفيه حشو بلاغي موشوم بصيغ التفضيل والانطباعات السريعة وهو جبن اخلاقي ومعرفي موشىً بسجع اجتماعي هو سجع القرن العشرين والمعرفة البلاغية المدرسية.

أقول هي محاولة للخروج بالمقال النقدي من اشكالياته السلفية والحديثة. ولكني مازلت لم أوفق بعد ولعل الانتباه الى ذلك ليس الابد اية عل اخرين يجتهدون بها ويكملوها.

إذا ما هي هذه التصورات التي انوي طرحها؟ وعلى اي اساس تقوم؟.

عند الحديث المطلق عن تصورات كبيرة ومهمة، وعدتك فيها الادب العراقي الحديث، فتلك احاديث يشوبها الضعف ولكني مع ذلك اجد في هذا النثار بداية لتأسيس هوية ومادة تسعف مبحراً في صحراء رملية، ففي ادبنا وبخاصة الشعر ـ تكمن الصورة الاولى لكل التصورات النقدية والفكرية، لأنه نتاج شعب خبر الحياة من موقع الصدام المباشر معها.

ـ 2 ـ

الأرض ـ الأرضية

ليست الارض الا موطن الاحلام الاولى، هكذا فكر الفلاسفة العرب الاوائل عندما جعلوها موطن الخلق ومادة الفكر، لعل حي بن يقظان يدلنا، ان خيال المادة الأرضية هو الذي بنى السيرورة الاولى للانسان. وضمن تراكيب الخيال المادي للارض برزت مستويات المعايشة اليومية: الاعماق والارتفاعات. وبرز لكل جانب من هذه الجدلية المكانية مستويات اخرى لفعل المخيلة، ففي الاعماق مستويات وفي الارتفاع مستويات، ويذكرنا هذا بمبدأ الذكورة والانوثة، وما آلت اليه الفلسفات وعلوم النفس من تأويلات لسنا بصدد معالجتها.

الا ان حقيقة واحدة فهمها اعداؤنا قبلنا، ان سكونية المجتمع تأتي من تمسكه بما هو خارج الارض، وكانت السماء بقيمها ومفاهيمها مادة سهلة للاستعمار الغربي كي يلغي فهم الارض من وعينا. هكذا عايشنا الاستعمار وكأننا ابناء الله. في حين انصب اهتمامه على الارض لانه اكتشف ـ وبعلومنا ـ ان الارض هي

المستقبل، وان فهمها وحل الغازها يعني التقدم التكنولوجي، وان معايشة خيالها المادي يعني الابتعاد او المزاوجة بين خيال الروح وخيال المادة، وحقق لهذا ثورات سياسة وصناعية وكونية كبرى (٥)

كان الفلاسفة العرب الاوائل يفسرون الآية «واسعو في مناكبها وكلوا من رزقها» تفسيراً حياً بالعمل ولذلك بنوا مقدساتهم على الارض وزاوجوا عبر علوم القران واللغة والفلسفة بين السماء والارض، وحققوا عبر هذه المزاوجة ثورات فكرية كبيرة.

وحصيلة ذلك كله ان فهمنا للأرض ما يزال قاصراً فنحن لم نعط الارض حقها إلا بعد اكتشافنا التكنولوجي لها ولذلك يرتبط الوعي بالأرض بالتقدم، بصيانة الانسان وبسيرورة المستقبل. والخطوة الاولى التي يفرضها التفكير بالأرض، ان نرفض المثالية في الفكر وفي الممارسة وان نؤكد قيم المعاصرة من خلال العمل، قد تكون هذه مجرد كلمات، لكنها في حقيقة امرها تأسيسات لرفض ثقافة تقليدية استمرت معنا مئات السنين.

هذه اولى تصورات المكان عندي، ان يصبح مكان القصة او القصيدة، هوية تاريخية ووطنية، وان يحمل طموحات الأديب الثقافية بأن يجعله امام امتحان ثقافي مع العصر. وان يتحول لديه - الاديب - الفعل في المكان فعلاً في البحث عن الشخصية المستقبلية والمتطلعة الى الواقع كما لو كان قدرها المرتبطة فيه.

في ضوء المسارات الثلاثة، سيكون ثمة نص موجه لقاريء، وثمه قارىء موجه لنص، وستكون الثقافة التي ننشرها مبنية من الداخل كما لو كانت جزءاً من إعادة اكتشافنا لواقعنا وسيكون ثمة انسان يعي ضمناً ان علاقته بالأرض ليست علاقة انتماء موروث، بل علاقة فعل خلاق.

- 3 -

وتفتح الارض افقاً اوسع للتأمل المشروط بالعمل، عندما نمعن النظر وبوعي قصدي في مادتها وهيأتها. فنحن نحيا عليها وفي مخيلتنا اننا معزولون عنها، مقذوفون اليها - كما تقول الفلسفات العبثية والوجودية - في حين اننا جزء منها، وتتضح اولى تصورات الكائن الحي عنها بصيغ الارتفاع والانخفاض، الكبير والصغير، المحدود واللامحدود، السطح والاعماق، البعيد والقريب، المعروف وغير المعروف، الممكن والمحتمل، الروح والمادة، ويتسع الأفق التصوري للأرض ليشمل جزئيات هذه الجدليات المتناقضة، ففي العلو تدرجات وفي الاعماق تدرجات كذلك، وفي المحدود معرفة وفي اللامحدود جهل وفي الكبير العالم، وفي الصغير الذات. وفي السطح الممارسة اليومية العامة، وفي الاعماق الممارسة الخاصة المشفوعة بعلم. وفي البعيد الغرابة والمجهول والسفر، وفي القريب الالفة والمعرفة والسكون. . وهكذا تجد نفسك منغمراً في تصورات الخيال المادي للارض كما لو كنت لا تحيا الا ضمن هذه الفاعلية اليومية للاكتشاف والبحث.

- 4 -

الا ان هذه الثنائيات العمومية قد لاتعطي تصوراً دقيقاً عنها الا متى ما تداخلت في صياغتها تراكيب المادة نفسها، فالخيال الشعري مثلاً يتجاوز قانونية المادة فيرى الصلابة في الماء والصخر في الريح، والثلج في النوافذ، والزرع في كلمات الاحبة، واللون في الكلمات الرخية، وبتداخل مستويات الصورة الشعرية بمستويات البعد الميتافيزيقي للمادة يتحول خيال الشاعر الى اداة فاحصة كملونات الصورة المادية لمكانه.

هنا امام تجربة من نوع خاص، نحن لانحمّل النجوم مفهوم السفر كما يقول باشلار مثلاً إلا متى ما ارتبطت بالنأي والبعد، ولا نحمل الماء الراكد محملاً بالسكونية إلا متى ما عرفنا انه موت في الحياة. . وهكذا تستحيل التجربة الحسية الى نوع من التأمل في المكان ولنا في هذا الصدد امكانات ان تنفتح المخيلة الشعرية والقصصية على عوالم من المادة ما كان العالم الفيزياوي مثلاً ان يتصورها. . وهنا تبدأ اولى انفصالات الذات عن الموضوع، ولكنها انفصالات مؤقتة لأجل العودة الى الوحدة بين الذات والموضوع. فالتأمل ان هو غرق في تأملاته تحولت المادة الى جزء من الفلسفة الصوفية إنتفى الموضوع، إن هو تجرد نهائياً من تأثيراتها تحولت المادة الى صنم فانتفت الذاتية. . ان الشاعر المتأمل يستطيع ان يكتشف الصلة بينه وبين واقعه من خلال ارتباط الاثنين بمفهوم التقدم والتطور والحركة ولذا فالمكان سوف يرفض اية تصورات لاتربطه بالحركة، الزمن. ان تجميد الفاعلية التأملية عند حدود معرفية يقودنا الى شيء من الغرابة والاندهاش امام تغييرات المكان المفاجئة ولذلك ينصح متأملو الثقافة المعاصرة ان يكون هناك تواصل واضح بين فكر الشاعر وفكر المادة الممنوح عبر تراكيبها. اننا لانستطيع ان ننعت سطح البيت بالارتباط بالسماء لانه بلا سقف، ولا نستطيع ان ننعت الغرفة السرية داخل البيت ومثلها الديوخانه - السرداب - الحجرة الخلفية بالمكان السري لارتباطها بأعماق الأرض، ان ذلك

يحيلنا الى تصور مادي خارجي، ولكن نستطيع ان نقول عن السطح انه جزء من الاعالي وعن السرداب انه جزء من الاعماق متى ما كان الفعل فيها منبثق من مكانهما. فالخيال المادي للصورة الشعرية يجعل من اشياء الواقع المتباعدة والمفترقة، اشياء حية بالتأمل العياني المباشر، وبالتأمل المعرفي الفاحص.

- 5 -

كيف اذا تتحول الألفة من الصغير الى الكبير؟ ولماذا لا يكون العكس؟ إن تاريخ الانسان ليس الا مكاناً عمل فيه وكانت اعمال من الفائدة مما خلق فكرة عن التطور، هكذا تتراكم الخبرة العملية عبر تاريخية انسانية، وعبر ارادة بشرية في السيطرة على القوى المجهولة.

- 6 -

وتفتح الأرض لي أفقاً اوسع للتأمل المشروط بالعمل عندما نوظف اكتشافات الانسان - وكأنها اكتشافاتنا الخاصة - لاخضاع الواقع والسيطرة عليه. ولكن اخضاع الواقع والسيطرة عليه لاتتم في الأدب بصيغ المعادلات الرياضية وانما تضيف الى تصوري العياني المباشر امكانية لأن اتغلغل في داخلها، عندئذ يصبح العلم اكثر مرونة ويمكن ادخاله في البناء الشعري كما لو كان جزء اصيلاً.

قد تبدو هذه فرضيات عامة وقد يكون من المستبعد الاستفادة منها. لكنني وانا ارى امكانية ان تصبح سيولة الشيء دفقاً مادياً يجتاح اويبني شيئاً ما - فالفعل المحكوم بارادة ما هو سابق للصورة الشعرية - عندئذٍ لاتكون الصورة الحية مرتبطة بتطورات العلم الذي خلق هذه الحال وانما فيّ انا، في ذلك الاستقبال الصوري المباشر لحال جديدة خلقت لدي تصوراً ما بأستحالة أن تتوقف الامور عن حد ما من السكونية. . ان خلق الصورة من خارج المخيلة - اي بوساطة العلم - تحتم علي جملة أفتراضات منها الاحالة، اي ان تحيل الحدث الى الماضي او الى الحاضر، ومنها القصدية اي ان تجعل ما تحت النظر معنياً بما هو في الباصرة، ومنها الرد كما في الظاهراتية، اي ان ترجع ما هو موجود اما الى سابق ما او الى مختلقٍ ما. ومنها إلغاء التاريخ ومثل هذا الالغاء يصطدم بعقبة فكرية، هي الفاصل بين الجدلية والظاهراتية، وعندي لايمكن الغاء الزمن التاريخي من المكان الذي مارس عليه العلم حضوره وفاعليته الا متى ما قطع هذا التاريخ صلته بالناس وبالمجتمع.

وتفتح الارض لي افقاً للتأمل المشروط بالعمل، عندما نجد انفسنا وقد احتوتنا الاشياء الصغيرة وفي الوقت نفسه إحتوت الارض لذلك، فالبيت ليس الا الارض المخصوصة بنا فهو يحتوينا، وينام فينا وفي الوقت نفسه يمثل الارض، اي تحويل بقعته الصغيرة الى كون شامل وبالتالي نخلق الفتنا في هذا البيت كما لو كنا نخلق هذه الألفة في العالم كله.

من الأرض الى الأشياء

في الفلسفة يعني الشيء «أي جزء من العالم المادي له استقلال نسبي ووجود ثابت نسبي. والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي بها يرتبط ويتفاعل مع الأشياء الاخرى»

وخلال تاريخ الفلسفة تحول الشيء الى مفهومين: الشيء في ذاته، والظاهرة (اي الشيء من اجلنا). ولم يستقر هذان المفهومان الا في هذا القرن عندما امكن تطبيق الفرضية القائلة «بإحراز معرفة مستوعبة للاشياء. فالمعرفة هي عملية تحويل «الشيء في ذاته» إلى ظاهرة على اساس التجربة العملية»(6)

هل نعتبر اشياء الواقع ظواهر؟ وما هي الظواهر من هذه الأشياء؟. هنا نبتدىء رحلتنا الثانية؟

اذاً ليبتدىء الادب مع الاشياء التي جرت عليها التجربة. وكل مكان كما ان كل شيء مدان ما لم تجر عليه خبرة الانسان، وتاريخ المعرفة هو تاريخ العلاقة بين الانسان والاشياء التي اختبرها. فاذا كانت علوم الفيزياء والكيمياء والفضاء والذرة قد اكتشفت الاشياء بتراكيبها، فلماذا لايقترب الادب منها؟ ولماذا لايلجأ هو الاخر الى المعرفة التاريخية للعلاقة بين الانسان واشياء الواقع والتي بالضرورة تفرز بنى فوقية من بينها الثقافة والقوانين والتاريخ والعلوم الوضعية الاخرى؟!!

وكمسلمة أولى، على الاديب ألا يختار أمكنته وأشياءه الا بعد الخبرة بها او التجربة على ارضيتها.

قد تكون هذه مجرد أمنيات ففي عمل المخيلة يجري تجاوز لكل هذا، الا أن الأدب شأنه شأن اية فعالية خلق جديد للعالم قد يوسع من مفهوم التجربة العملية بأعتماده خبر الاخرين والتاريخ والاكتشافات والممارسات الجمالية ميادين متسعة لخبرته الذاتية

وضمن هذا الوعي العام يتضح ان مهمة «الشيء» تتسع هي الاخرى لتصبح رمزاً وواقعاً، متخيلاً وحقيقياً، محتملاً وممكناً فالادب يحيل كل هذه الابعاد الخفية والمعلنة الى وقائع فنية يمكن التعامل معها.

للاشياء قوة قد لا تجاريها قوة الكلمات، وللاشياء سلطة تستمد وجودها من الهيمنة على النظر والحس والادراك، ولا مكانيتها ان تصبح الواقع الموضوعي كمضاد للواقع الطبيعي، ولها بعد ذلك تأثير تغريبي على الانسان عندما تنتج وفق مواقف وايديولوجيات. وقد تصبح مغايرة لوضعها عندما يسيطر عليها. لكنها وهي التي امتلكت جزءاً مهما من التاريخ الاجتماعي كفيلة بأن تضفي على نفسها جزءاً من الأنسنة بمعنى انها قد تصبح بديلاً للانسان أو لجزء من مخيلته. ويربط هيجل بين الانتاج وتحقيق الشخصية بقوله «... ان علاقة الشيء بي ليست علاقة عابرة او سطحية ذلك لانه تشكل اساساً خلال نشاطي اللامتناهي او [التكويني] بطريقة يحمل الشيء معها طابعي فقد وضعت ارادتي فيه [لقد جعلته يعكس ارادتي وشخصيتي][7].

فالفرد يجد نفسه مواجهاً «بالعالم الحسي الخارجي» وهو المادة التي منها وخلالها تنتج الاشياء، كما يشير الى ذلك ماركس[8].

وهذه المواجهة قد تصبح - او هي كذلك - عبودية للانسان خاصة اذا ما جردنا الشيء من منتجه - اي الانسان - ونظرنا اليه كما لو كان معزولاً عنا وعن التاريخ، عندئذ يمارس الشيء عبودية وسلطة قوية تحيل مدركاتنا ومعارفنا الى ادوات تفسيرية له. هنا تجد الظاهراتية، بعض نشاطها الفكري، وقد تمد اسبابها الى الادب والأديب فتجردهما من سماته الوطنية والطبقية وتحيلهما الى مجرد فعاليتين ملحقتين بالأشياء.

ضمن هذا الفهم المبسط لظاهرة الشيء وعلاقته بمنتجه - الانسان - يمكننا تحديد ما نرمي اليه ببساطة وهو ان الاشياء التي نراها هي وليدة الخبرة العملية لي وللاخرين وانها قادرة على اقتحام ذاكرتي ومؤلفي قوتها المادية، وان لها قدرة على تصحيح مسار المعالجة الفكرية بما تمتلكه من تاريخ اجتماعي عام وتاريخ خاص بها.

ولكن كيف تتم السيطرة على الاشياء في العملية الادبية؟ وهل تتم بالطريقة نفسها التي تحدث في المعامل الانتاجية؟ هنا تتضح اولى مهمات الأديب الثقافية. وهي ان يتلمس الطاقة التعبيرية للشيء الذي يستخدمه وهل بامكانه ان يصبح مهما داخل العمل ام هامشياً؟ ان قدرة المبدع تعيد خلق الأشياء ثانية وفق تصور فكري بإمكانية جعلها مشتركاً بين القراء. ان خصوصية الشيء هنا تتحد ضمن الحس الجماعي للقراء والا اصبحت الاشياء الداخلة في العمل الأدبي جزءاً مستقلة عن وعي المبدع وعن وعي القاريء

ويتطلب مبدأ الاختيار، المعرفة الكاملة بتاريخ الشيء وبتطوراته، وبالتطورات التي حدثت فيه وبعلاقاته مع الاشياء الاخرى، وبدوره الفعال وغير الفعال وبقدرته الذاتية على احداث تأثير ما في القاري.ء. وبالتالي امكانيته لان يحمل هوية وطنية.

لقد استخدم الروائي - فؤاد التكرلي - في روايته «الرجع البعيد» مثلاً البيت[9] ذا الطراز البغدادي العريق، والبيت أحد أهم الأشياء التي سنعالجها لاحقاً، ويعتبر بالنسبة للمكان الأطار الاجتماعي الأوسع. وبيت فؤاد امتلك تاريخه الاجتماعي العام من خلال علاقاته مع الناس والبيئة والتاريخ وطراز العمارة والفكر العمراني والانساني وامتلك تاريخه الخاص به، من خلال ما توالى عليه من سكنه فحمل هويتهم وحملوا هويته ثم امتلاكه لتاريخ سري خاص من خلال استنساخه شعبياً من قبل أسر عديدة وظهر كما لو كان أحد ملامح الهوية الشعبية للسكن.

لقد حمل البيت هوية وطنية عراقية من خلال ارتباطه بتاريخ تكوينه البنيوي وبتاريخ العلاقات التي حدثت فيه. فكان بيتاً عراقياً خاصاً وعاماً، بمعنى يمكننا ان نجد تأثيره العالمي فيما لو ترجمت الرواية. ان الصدق في اختيار الاشياء والاماكن التي تمتلك هوية محلية، كفيل بأن يحيل الخاص الى عام، والمحدود الى مطلق.

ان الأديب هنا منتج لشيء، هو البيت، وانتاجه اصبح جزءاً من انسانيته فحمل الشيء بعض هذه الأنسنة، ولذلك لا يصبح الاديب مغترباً في بيته اوغريباً عنه. ان انتاجاً كهذا لا يتم وفق عملية ايديولوجية قسرية بمعنى انه لم يتم وفق تبادل نقدي - سلعي وانما تم وفق توافق ارادي بين المبدع ومجتمعه. وقد يكون البيت متخيلاً جملة وتفصيلاً أو أن يكون واقعاً بالفعل فالأمر واحد، أي أن الأديب أعاد خلق وانتاج ما هو مشترك في الهوية الوطنية له ولمجتمعه ولقرائه.

في ضوء هذا الفهم نحاول التركيز على التعامل مع الاشياء أدبياً.. وخلال هذا التعامل يتضح دور الانسان، بل ويصبح قوة، على العكس مما شاع في مدرسة الرواية الجديدة، التي جعلت الاشياء مسيطرة سيطرة كاملة على الانسان بل وابعدت هذا الانسان من دائرة اهتماماتها الجذرية.

- 7 -

يتيح الموقف السابق من الأشياء لنا امكانية جديدة، تلك هي التغلغل الى ما وراء الظاهر منها، الى جزئياتها والعلاقات الداخلية لها. وهنا لابد من الأستعانة ولو بحدود بمنهج الظاهراتية وبخاصة تلك الحالة التي يعزل الظاهراتي فيها الشيء عن تاريخه العام لفترة معينة كي يمكنه من التعامل مع تاريخه الخاص وكانه لاقبلي بل اني متفاعل ضمن سياق كلي. وثمة استعانة اخرى مأخوذة من العلاقة الظاهرية بين الشكل الخارجي والطبيعة. وهي استعانة اسقاطية مرفوضة فلسفياً، لكنها مفيدة ادبياً بحدود مد الطاقة الرمزية للشيء ليشمل اشياء وحالات اخرى ومثل هذه المقارنة الخارجية هي من اسقاطات الذات بل ومن اجتهاداتها، وقد اسماها باشلار: الجزء الخارجي من الخيال. اي بامكانك ان تقارن تجويف الشيء بالحفرة، والفعل الاجوف. وحرف الهاء في بعض الكلمات. فاذا ما كثرت مثل هذه الحال في قصيدة ما امكننا تكوين انطباع اولي عنها انها تحاكي التجويف في المكان وفي الاتصال وفي الكلمات وفي الصورة وقد اسمته المدرسة اللسانية «بالوسواس الشكلي»، ونسميه بالتشبيه المكاني.

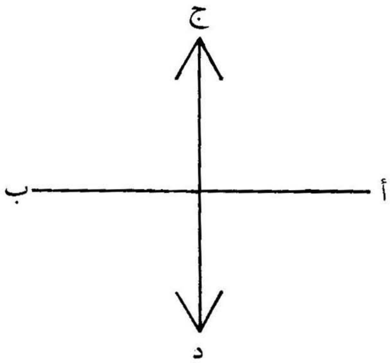
ويتيح الخيال المادي للأشياء للكاتب وللناقد مجالات رؤية أوسع وإحداث مقارنات وثنائيات عديدة توسع من مدارك الفعل الأدبي وتنشطه، فعندما يقارن احد ما بين قصيدة تحمل عنوان «الحلزون» وبين الأفعال الملتفة او التي توحي بالالتفاف والانطواء والصلابة القشرية والارتباط بالماء وبالحجيرات الوحيدة الخلية، يمكننا سحب مفهوم العنوان على مفهوم الصور المتولدة فيها وبالتالي على مفهوم الحال - الموضوع - الذي يعبر عنه.

وتستمد هذه المقارنات بعض قيمتها من الحس الشعبي فغالباً ما نقارن اشخاصاً بالحية والذئب والارنب والخنزير.. الخ شريطة ان تتحول المقارنة هذه الى بناء لغوي وصوري داخل العمل. ان الامكانية التي يتيحها الشيء لنا كفيلة بأن توسع من فعل المخيلة وبالتالي لجعل الاثر الأدبي شاملاً التاريخ العام للشيء والتاريخ الخاص له. ولنا في هذا الجانب اراء عديدة وجدنا فيها تحولاً في مفهوم البناء الشكلي للحدث او الموضوع مما يتيح الرؤية الافضل ومن الداخل له. عموماً ليس ثمة حدود للمخيلة.

تحيلنا الأشياء الى تحديد بنية ما مشتركة فيما بينها، وقد تكون هذه الاشياء متباعدة، ومتفارقة، ولها تواريخها العامة والخاصة لكنها ترتبط بوحدة بناء واحد، هو الذي يدفع بالمخيلة لان تحدث مقارنات وثنائيات وتحاول ان تجده هذه الثنائيات في حياة شعوب وفي نقوش واثار ومتروكات وعادات وكلام ولغة وثقافة.

- 8 -

وبحدود معرفتنا لفكرتي التزمن والتزامن اللتين جاء بهما ليفي شتراوس وحددهما بخطين أحدهما أفقي أ - ب. وأطلق عليه التزمن. وعمودي ج - د واطلق عليه التزامن



(أ ب) يمثل العلاقات المتواجدة بين الأشياء، وهي علاقات تجاور مكانية، ويمكن ان تكون افقية لا زمن فيها. اما (ج د). فهو المحور الذي يمر على كل اشياء (أ ب) فيحدث فيها تاريخية ما، وهي فعل الانسان والمجتمع عليها. وما التبدلات التي تحدث في الاشياء التي على محور (أ ب) الا نتيجة لفعل المحور (ج د) عليها (10).

هكذا نرى الأشياء ضمن تصورنا للمكان اشياء مجردة آتية إلينا عبر المجتمع - قبل دخولها النص الادبي - وفعل الناس على هذه الاشياء يعكس طريقة التحولات والتبدلات التي تحدث عليها وهي تدخل صلب العمل الادبي. إن التزامن هو الغاية الاساس التي يحدثها الأدب في المكان وفي الأشياء معاً.

الا أن العلاقة بين فعل الناس على الا شياء لاتأخذ دائماً شكلاً متعامداً فقد تمارس الاشياء دور (ج د) ويصبح الانسان (أ ب) وقد حلت البنيوية هذا الاشكال عندما اكتشفت أن شعوباً بلا مدونات تاريخية قد اصبح لها تاريخ من خلال المقارنة بين منتوجاتها ومنتوجات شعوب اخرى. بمعنى ان الاشياء قد اعطت لبعض الشعوب تاريخاً من خلال بنيتها هي. الا ان ذلك لا يصح دائماً بل ثمة تعديل لمسار بعض الاخطاء الحضارية.

والعلاقة الجوهرية التي نراها فيما يخص المكان هي علاقة تبادل محوري الخطين. ففي مراحل تحمل الاماكن والاشياء

بصمات الناس عليها لتؤثر على مرحلة قادمة بمعنى ان خطاً منحنياً يشمل العلاقة التبادلية بين تأثير الانسان على الاشياء وتأثير الاشياء على الانسـان . وضمنـا يحمـل كل منهمـا مبدأي التزمن والتزامن دون ان يشمل مبدأ السكون اياً منهما .

هنـا نحن نختـزل تاريـخ العلاقة بين الانسان والاشياء اختزالاً مميتـاً فالعـلاقـة بين الاثنين بدأت يوم ظهـر الانسـان على سطـح الأرض، فكانت الاشياء اول الامر هي المؤثرة . المكان المحتوى لها هو الفاعل، لكن الخبرة التاريخية للانسان جعلت منه مسيطراً على الاشيـاء وبـالتـالي أحـدث فيها وجملها التاريخ . ضمن هذه الحقيقة التبادلية لاتبدو الكلمات . . شعراً ـ قصة ـ نثراً ـ اقتصاداً ـ سياسية ـ فلسفة . . . الخ الا بحثاً في الاشياء ولاتغدو الاشياء الا مضمرة في الكلمات .

ـ 9 ـ

نكتفي في هذه المقـالـة عنـد حدود مفهـومين من مفـاهيم المكـان : الأرض ـ والأشيـاء دون التطرق الى ما بعـد الاشيـاء، مؤجلين ذلك لفرصة اخرى . فالمكانية التي انوي معالجتها نقدياً لاتـقـف على منـهـج واضـح بعـد الا بعـد استكمـال شروط النظـريـة . . . وأملنـا ان نحـاول فإن أخطأنا فلنـا فضيلة واحدة هي التجربة وان أصبنا فلنا فضيلتان .

الهوامش

1 ـ الـروايـة والمكـان ـ المـوسوعة الصغيرة عدد 57 . منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ شباط 1980 .

2 ـ مجلة « افاق عربية» نيسان 1980 العدد الثامن وقد اضفت على هذا الجزء بعض التطبيقات وأودعته الموسوعة الصغيرة منذ أربع سنوات ولم ير النور بعد .

3 ـ مقالات عن القصة العراقية نشرت في جريدة الجمهورية عام 1983 .

4 ـ حقل «الناس والافكار» الذي انشره تباعاً في مجلة «فنون» .

5 ـ اشار ادونيس الى قيمة الارض بمواجهة قيم السماء ، فكانت اشارته تأكيداً لمنهجه المعـروف في رفض التـراث . امـا نحن فنرى ان الارض بامكانها ان تحوي الذات مع المعاصرة من خلال الموقف النقدي المستمر للتراث .

6 ـ الموسوعة الفلسفية . م روزنتال و ب يودين . ترجمة سمير كرم . مادة الشي ء .

7 ـ الاغتـراب . ريتشـارد شاخت . ترجمـة كامـل يوسف حسين . منشـورات المؤسسة العربية لدراسات والنشر . ص 132 .

8 ـ م . ن . ص 133 .

9 ـ انظر دراستي عن الرواية : أحزان بيتنا القديم . مجلة الاقلام عدد 5 السنة السادسة عشرة مايس ـ حزيران 1981 .

10 ـ البنيـويـة . جان ماري اوزيـاس واخـرون ، ترجمـة ميخـائيـل نحـول ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . ومشق 1972 ص 17 .

تحولات الرقم ١٩٤٣

عبدالرزاق المطلبي

(١)

فجأة يبدل ناطق عادته، فيترك امسياته الصاخبة في المقهى، من غير اكتراث كثير، وكأن هناك باباً أغلقه دونه، والغريب انه لم يعد يتذكر وجوه أصدقائه. أو أصداء أحاديثهم المستمرة، وزايله تماماً القلق الذي كان يمسك به من غير شعور. ويدفعه دفعاً الى مواعيدهم اليومية. فقبل أن ينقطع بأيام، صار يتنبه الى نفسه وهو يجالسهم صامتاً. وأحياناً يفاجيء نفسه وهو يسرح بعيداً عنهم، ويوماً وراء آخر كان يجد نفسه مفصولا عنهم بأشياء كثيرة، على الرغم من حرصه على أخذ مكانه نفسه الذي كان يأخذه كل زمنه الماضي، تنبه أصدقاؤه له، ذكروه مرات في أنه يصمت طويلا، ثم نسوه في سكوته، ولم يعد أحد منهم يدعوه حتى للعبة «دومينو» أو للمشاركة في حديث، ويبدو أنه ثبت اتفاقاً صامتاً معهم، في أن يتركوه في سكوته، ويمضوا هم الى تخوم أحاديثهم المتواصلة حول القضايا نفسها، وبالكلمات عينها التي طالما سمعها، وربما الملل أو اليأس أو الرغبة او الخوف ما كان يدفعه، وربما الضجر من تماثل أيامه، فهو يكاد يتخيل النكات التي تنبثق من تلك الأحاديث نكتة نكتة بل والضحكات نفسها، والقومة التي يقومونها بعد طول جلوس الى المطعم، أو التمشي في سوق السراي مستعرضين وباحثين عن عناوين الكتب القديمة، ومتجولين بين تدافع الألوان والرغبات في شارع النهر، ثم خطاهم التي سيكملونها في شارع الرشيد، وأخيراً وقفة النهاية.. الوداع.. والذهاب كل في طريق....

كان يعرف أن أشياء كثيرة تموت لديه، منها تلك الرغبة غير المفهومة التي تدفعه إليهم دائماً. وأشياء كثيرة تبدأ الآن فيه، كهذا الشيء الذي يدفعه دائماً الى البيت، فقد صار يعد الساعات ويغضب للدقيقة التي قد يتسبب فيها ازدحام الشارع بالسيارات، أو تستوقفه فيها المصابيح المرورية، وكان يندفع بسيارته اندفاعاً ليربح دقائق يؤرخ فيها وصولا مبكراً عما اعتاد. لكن الغريب فعلا انه لم يكن يملك البديل فلم يكن يعيش كما يعيش الآخرون في بيوتهم كائناً بيتياً منسجماً وسعيداً يقبل ضاحكاً مرحاً مثلا، أو يوزع مزحاته على الجميع، ولم يكن يلهو مع أطفاله شأن غيره من الآباء فهو يتناول طعامه، أو ينام أو ينشغل بالات سيارته او يبحث عن عمل يغيب به عمن حوله في البيت، فمن صنبور ماء يصلحه الى نقطة كهرباء او قفل يعالجه أو أي عمل يجد فيه فرصة لصرف عيون أهله عنه، ولم تكن هذه الاحتياجات الصغيرة تنتهي في بيت كبير عتيق، وقد يتبقى لديه زمن بعد هذا كله غير أنه يعرف

كيف يصرفه فالمجلات أو الكتب الكثيرة في مكتبته، أو. . . . .
أو يجلس صامتاً امام التلفزيون وكأنه غير موصول كثيراً بما يعرض أمامه أو ما يعلق به أهله، والغريب الغريب الذي يتنبه له مدهوشاً هو أنه ليس ثمة في رأسه فكرة واحدة تشغله، انه فقط يعيش بروداً شاملا يجد نفسه يطفو على أمواجه وكأنه كائن ليس له أو عليه من شيء.

ويوماً بعد يوم تتوسع عيون أصدقائه وهم يتعجبون من (ناطق) الذي تحول كائناً بيتياً غريباً وتغضب عيون غريبة لاترتاح للجوئه الى البيت، وتنفعل عيون أهله الذين لايفهمون كيف يركن هواجسه الى ظلال البيت، وهو الذي كان يحيا ويتفتح ضاحكاً خارج الجدران، ولأنه لايتكلم كثيراً فالحيرة تأخذهم من هذا الاحتماء الغريب بسكوته المستمر تحت سقف البيت.

(2)

ذات ليلة أقلقت فكرة زوجته ومنعتها من النوم، وما ان رأت أنفاسه تنتظم حتى تركت فراشها ونزلت حافية من منامهم في السطح هابطة السلم درجة درجة بكل الحذر والهدوء، ممسكة أنفاسها وبخطى سريعة اتجهت الى طاولته تبحث في أوراقه ورقة، ورقة كانت الدفاتر والأوراق في قاعدة اللكابة بيضاً كلها، فتحت المجلات وبحثت في كتاب ما يزال يقرأ فيه، غير أنها لم تجد شيئاً. .

أسرعت تبحث في رفوف المكتبة. . بين الكتب، داخل أوراق كتب تنطرح فوق الكتب المصفوفة وكأنها أخرجت عمداً أو لتكون تحت الطلب ولم تجد شيئاً، لكن وقبل أن تنصرف الى فراشها وجدت ورقة مطوية بعناية في داخلها كلمة واحدة: «حمار» لم تفهم وصار رأسها بالوناً يملأه فراغ، إنها حتى لم تتوقع أن تجد مثل هذه الكلمة فماذا يقصد؟ ومن هو الحمار؟ بل لماذا يكتبها في هذه القصاصة ويطويها؟ ووجدت نفسها تترك الورقة مطوية كما كانت وتنسحب بخطى طائشة ثقيلة لفرط ذهولها ثم رمت بجسدها في فراشها وهي أكثر حيرة مما كانت.

وداخل فراشها انطلقت تضحك فقد تخيلته يكتب الكلمة من غير قصد أو اهتمام ويطويها بلاوعي، ويتركها هكذا، أو يكون قد كتبها وتركها عامداً ليزيد في غموض موقفه أو ليضحك منها، او من شخص آخر غيرها. . . أو. . . وضحكت أكثر، ربما أراد أن يقول لنفسه انه كالحمار يروح أو يجيء يسكت او يتكلم أو يضحك غير معني بشيء ولا يملك أن يفسر، هكذا على هواه ومن غير تفكير بشيء وعلينا أن نتركه. . .

في الصباح حين أمسكت بالورقة وفتحتها أمامه متسائلة أجاب بلهجة خالية من أي حس أو انفعال:
- آآآ. . نسيت أن أقول لك انني اشتريت حماراً. . وسيأتون به الى البيت قريباً. . سأربطه في ركن في الحديقة. .
- حمار؟!
- نعم. . حمار حقيقي. . أعتني به وأتسلى معه. .

ولم تجد ما تقوله أكثر فابتعدت وصدرها يكاد ينفجر بشيء لا تعرف إن كان غضباً أم انزعاجاً ام احتجاجاً أم سخرية.

(3)

بعد أيام رأته يمزق الورقة، ثم انتبهت الى أن أي حمار ومن أي نوع لم يصل البيت، وعلى الرغم من أنها كانت تود أن تسأله عنه لكنها لم تفعل، فلقد رأت وهي تديم التفكير أن زوجها يعبث كطفل وانه ربما كان يهرب من شيء كبير يدخل حياته أو أنه يفقد شيئاً مهماً من أشيائه هو، وانه يتكتم عليه ويتجاهله بالعبث في آن واحد.

وحينما تتبعت خيوط حياته اليومية خارج البيت لم تجد مايثير كثيراً، فعدا حرصه على أن يغرق نفسه في سكوته المريب ساعات دوامه، وعدا انفراده في نفسه داخل غرفة عمله، ما يزال كل شيء كما كان، ولم يتبدل شيء حوله حتى وجوه زملائه والعاملين معه. أيمكن أن تكون للسن أحكامها في مثل هذه التحولات الغريبة عند بعض الناس؟ والرجال خاصة؟؟

(4)

كف عن الكلام تماماً، وتوقف عن طلب أي شيء لنفسه، حتى الأكل والماء، في البداية جربوا أن يحملوه على الكلام بأسئلتهم الكثيرة عن أي شيء، ثم صاروا يسألونه إن كان يرغب بطعامه وشرابه ومتى؟ وما كان يجيب بأكثر من التلميح بعينيه أو تحريك يده، وهز حنكه.

*

كانت قد مضت أيام أخرى حين انتبهوا معاً، هو وهم، الى أنه لا يخرج للعمل في دائرته، وانهم يأتونه بالطعام والشراب في مواعيد ثابتة كما لو كانوا قد عقدوا اتفاقاً، وكان يسحب جسده من استرخائه النائم فوق الكنبة الطويلة ويحني رأسه على أواني الطعام زمناً ثم ينهض تاركاً كل شيء في مكانه، فيقصد هو الى حوض الغسيل، ويرفعون هم صينية الطعام. . هل كان يختبر

قدرته على الحياة بلا كلام؟

وهل كان أهله ينساقون مع رغباته الغريبة خوفاً منه أم خوفاً عليه . . ؟! أو ربما كانوا مثله يمتحنون قدرتهم على الصمود معه . والصبر على نزواته . . ؟!

*

ومنذ ان كف عن الكلام وحبس نفسه في بيته ، وداخل غرفته التي أغلقها على أنفاسه وحدها كان ينام النهار كله ، وكانوا يعرفون تماماً أنه يخرج بسيارته الليل كله ، والعجيب أن زوجته لم تتذمر او تخش ما تخشاه النساء من غيبات الرجال في الليل ، ولم تكن لتستريب كما تستريب الزوجات الهائمات ! كانت فقط تداري قلبها المنقبض على خوفه وتحاول جاهدة أن تحاور بكل القوة والوضوح والحزم أهواءها الجامحة ، وكان الأولاد يمدون نظرات استفهام قلقة وكأنهم لا يفهمون ماذا يجري داخل بيتهم وخارجه .

*

يسحب جسده من خدر النوم رويداً وللحظات ينتفض مرتبكاً ليغسل وجهه ويأكل شيئاً مما أمامه ويشرب متعجلا ، يرتدي ملابسه بلا اهتمام ويخرج الى سيارته الواقفة النهار كله بازاء الباب الخارجي ، ثم ينطلق صوتها صيحتين أو ثلاثاً خشنة قصيرة ، يندفع بعدها تاركاً دفقات من دخان يضيع في هبة صغيرة لغبار الشارع من غير أن يكترث كثيراً للعيون التي تلتصق بزجاج النوافذ ناظرة إليه بكثير من الرغبة على الاحتمال وقليل من الأمل . . ! وما ان تتسلم عجلات نعومة شوارع المدينة ، حتى تنقذف عبر المسافات المفتوحة امامه ، سيارته تسير والشواع تبدأ وتمتد تلتقي وتتواصل وتندفع أمامه ، ولا يتوقف إلا عند محطات الوقود ، والقليلون الذين انتبهوا له ، أو نظروا إليه خلال مرايا سياراتهم أو بالتفاتاتهم القصيرة السريعة ، ظنوه متعجلا لأمر هام أو مستبقاً زمناً يتوتر بتوتر مشاعره لكن شرطة المرور كانوا يعرفونه ليلة بعد ليلة ويتخيلون ما ستكون عليه جولاته عندما يكونون وراء أبواب بيوتهم ، وتكون اشارات المرور شاهدة جنونه مع العيون اليقظة البعيدة التي يغمض عينيه عنها هرباً أو ادعاء للنوم . .

*

هذه الليلة يشعر بنشوته الخاصة ترغو في داخله مثل مياه بحر ثائرة ، فتندفع سيارته اندفاع أهواء قلبه ومثل عادته كل ليلة ، كان هرير عجلات سيارته يطغى في ليل مدينته ، ويداعب أذنيه المتشوقتين ، واذ يسمع صوت كوابح واندفاع بعيد لعجلات تكبح فوق الأسفلت ، يضغط هو بقدمه اليمنى على الكابح بقوة فيجيب ذلك الصوت المجهول الذي يعلن عن وجوده خارجاً على كل أصوات وهمهمات الليل الغامضة .

ليست ثمة من لذة أكثر فصلا للنفس الهائجة من هذا الاندفاع في شوارع يشعر انه الوحيد من بين ملوكها في هذه الساعة من الليل ، الذي يتيح لها أن تطير ، أن تملأ بأصوات احتدامها وأصداء هيجاناتها الصاخبة كل المنافذ والفتحات والدروب ، انه لا يتسلل الى الليل كما يتسلل الى نفسه في النهار ، انما يفتح الليل نفسه ذراعيه ، ويمد له جسده غير المنتهي شوارع تفتح كل بواباتها أمام العجلات ، الراكضة من فرط سكرها وركوبها أعتى الموجات وأكثر لحظات البحر ثورة وهيجاناً ، وهذه العجلات الرائعة التي تستجيب الآن لصرخات الخيول الجامحة في صدره ، انما تتيح لهذا الشعور الغريب بالوجد أن يطفو ويتألق ، وتتيح للرغبات المتيقظة بقوة الدم والحياة أن تعلن عن انتصارها ومسراتها الصاخبة ، فهلمي ايتها المسافات النائمة دهوراً في عروق المتعبين ، هلمي أيتها الشوارع القائمة في القلوب المغلقة ، ارفعي كل حواجزك وافتحي كل ساحاتك ما دام قلبي يفتح كل عروقه الآن ، وانت أيتها اللحظات التي تعدل التواريخ كلها ، امتدي وكوني الدهور والأزمان ولأكن ، أنا ، حصان سباقك الوحيد الذي ستراهنين عليه ، اتركي كل الشعور بالربح والخسارة لتكوني الابدية الباقية ، التي تملك أن تكون شوارع مفتوحة للجميع .

(5)

تتعرف امرأته في الليل عليه وتشعر به قريباً منها ، يكاد يناغيها وحدها بأصوات عجلات سيارته المنطلقة والمكبوحة فوق الأسفلت ، ينام أبوه وأمه وينام أولاده ، أما هي حتى عندما تنام فسرعان ما توقظها أصوات تلك العجلات ، واذ يمضي الليل ويمضي هو في شوارع المدينة تمضي هي في محاولاتها اسكات هواجسها ، وفي أن لا تخاف من المجهول الغامض الذي تخشى أن يركب إليها قارب الليل المخيف .

*

لم تنم هذه الليلة راغبة أن تكون طائراً يملك أن يحرس تلك السيارة المجنونة في جولاتها الغريبة ، وكانت تجد عزاءها في سماع كبحاته المتتابعة لجموح عجلاتها ، وكانت ترجو وتتخيل اندفاعها صوب قلبها لتتوقف مكبوحة أسفل عند الباب الخارجي وتأخذها الفرحة وهي تكاد تستمع الى الخطوات الصاعدة سلم البيت وتتمناها هذه اللحظة كما لم تتمن أي شيء في حياتها . كلها ، لاتفكر في ما أصاب زوجها ، لا تفكر في شيء أبداً ، كانت تروي لنفسها فقط كيف كان رجلا تشعر بقوته في قلبها

كيف كان يحنو، وانه الآن من أجلها هي، ليس من أجل أي أحد، وليس لأي شيئ، ولا حتى من أجل الأولاد، يندفع اندفاعاته التي تسمع أصداء رنينها في أعماقها البعيدة وتشعر انه انما يرغب ويريد أن يندفع إليها هي حينما يأخذ نفسه داخل الشوارع المرسومة في الليل الواسع، وتتسلل إليها نشوة هادئة، تعلو في داخلها كما لو كان الماء يعلو بارداً لذيذاً، انه يداعبها بصولات عجلاته، يداعبها بنوبات الكوابح وصيحات الشوارع تحته، يداعبها باللغة الجديدة بعد ان كف عن الكلام، وانها لتستحق هذه المداعبات كلها، وتفرح لها، غير أنها تتمنى أنامله، تتمناه يندفع عليها اندفاع سيارته التي تحسها هائلة سريعة الآن..

لم تنم هذه الليلة كلها يبد أنها، منذ أكثر من ساعة لم تسمع غير عويل الريح، لم تسمع غير الهمهمات المبهمة التي كانا يتسمعان إليها وهما يستلقيان عاريين على ظهريهما وحتى الصرخات الغامضة المكتومة التي لايبدو أنها صرخات تصدر عن حيوان أو كائن ما، بقدر ما هي علامة على ليل المدينة الغريب. وتنهض فجأة تنظر الى السماء انها خيوط الفجر اذن، ولحظة وداع النجوم التي بدت وكأنها ترحل رويداً، وعلى الرغم من يقظة هواجسها النائمة المسترخية على إيقاع أوهامها السعيدة إلا أنها تحاول أن تتخيله يقف جنب سيارته الواقفه في مكان ما، وهو يرى الى اللحظة الفاصلة بين رحيل الليل وقدوم النهار، أو يتأمل في نفسه مسترجعاً كل مسافات جولاته هذه الليلة.

(6)

تصعد الشمس ويرتفع النهار، واللحظة اليومية المرتقبة ظلت غائبة، وظلت بعيدة تلك الكبحة الأخيرة لسيارته قرب باب البيت، ولم يعد قلبها يحتمل هواجسه، بل تكاثرت فيه حتى طفحت في كل صدرها، وكان الخوف يطل من عينيها خافقاً خفقات عجيبة، ولم يسأل أحد، ولم يجرؤ على الكلام..

بغتة.. طرقات على الباب...

أسرعت مهرولة، وأسرعت جيوش من الهواجس المحبوسة تدب خلفها.

- بيت السيد ناطق عبدالسلام؟!

- نعم.. ما به؟ حادث؟!

- كلا.. انما وجدنا سيارته مغلقة من الخارج وداخلها ملابسه ونقوده و هويته وكل ما يعود إليه.. والعنوان.......

لم تسمع، كانت دوامات من أصوات العجلات وزعقات الكوابح على الاسفلت وهمهمات الليل تأخذ رأسها وتملأه بالظلام الثقيل، فتضطرب وتهتز، وتتهاوى لتسقط على الحائط القريب من ظلفة الباب، ربما لأنها سهرت ليلتها الفائتة، وربما لأن مخاوفها أتعبتها ليلها كله..

*

غريب ما حدث له غرابة أطواره، فلا يبدو أنه ضحية اعتداء أو حادث، بل تعلن سيارته بوضوح أنه خلع ملابسه وكوم أشياءه على المقعد المجاور لمقعده، ثم اقفلها بعناية، ومن فتحة صغيرة جداً في زجاج النافذة الأمامية رمى مفتاحها فيها، ثم مضى، وإلا....

وهتفت زوجته: إن قلبها طاردها، عنيفا منذ أول الليل، وكأنها عرفت، لكنها لم تستطع اعلان توجسها، والجميع يتذكرون كيف كان الخوف الحائر في عينيها يضطرب لائباً، باحثاً عن عين تراه وتتفهمه.

ووضعت الشرطة بعد تفكير طويل احتمالات:

«أن يكون قد ترك كل شيء ومضى لأسباب يجهلها الجميع حتى زوجته.»

«أو أن يكون قد ترك كل شيء في سيارته وقصد النهر القريب ليستحم به وما خرج من الماء..»

«أو أن هناك من استدرجه خارج السيارة وأخذه عنوة، قتله أو اختطفه، وأخفاه، وخلع عنه كل شيء وكومه حتى نقوده وأشياءه وأدلته الشخصية، لكي يموه الجريمة على الشرطة، ومن يومها صارت الشرطة تبحث عنه أو عن آثار اختفائه المريب»

(7)

بعد سنوات كان الوقت قبيل الظهر، حينما طرق باب البيت، فخرجت المرأة نفسها مجللة بالسواد العتيق لثوبها البالي، وتسلمت ورقة من الشرطة تطلب حضورها أو حضور أي فرد من عائلة السيد ناطق عبدالسلام وفي الغرفة الضيقة امام المعاون تلقت النبأ:

- وجد زوجك أمس ميتاً في سريره، في فندق في مدينة البصرة، وإليك العنوان. مراراً قرأت العنوان خائبة مفجوعة:

«بصرة - المحلة القديمة - فندق السعادة..»

لكنها لم تع، أو أنها لم تستطع أن توقف بندول اضطرابها المتارجح في صدرها الفارغ حتى من أنفاسها الآن، والذي يدق في رأسها بدوي غريب. لم تكن ذاهلة أو واعية، كانت تشعر ببطء انها فقط تفقده الآن، وانها تشعر كما لو كانت تبدأ حزنها عليه اللحظة، وكانت أبواب قلبها كلها تغلق باباً باباً، وهي تحس

اللحظة بالطعم الجديد للموت الذي يدخل بيتها، إذن غريباً مات هناك وأنا هنا أحيا غريبة.. ما أغرب هذه الدينا..!!

*

وتلقى الجميع، الزوجة والأهل وشرطة مدينته تقرير الشرطة في البصرة:

«دخل المدعو ناطق عبد السلام فندق السعادة باسم وملابس محمد حسن الفلاح، وكان يدفع لصاحب الفندق اجوره بانتظام، من غير أن يعرف أحد ماذا كان يشتغل، عرفوا بعدها انه كان يبيع أشياء وملابس مستعملة، ويسير على قدميه الحافيتين شوارع البصرة بمحلاتها الكبيرة والصغيرة. وقبل أكثر من شهر كف عن الخروج من الفندق ليظل نائماً يتلقى احسان صاحب الفندق ونزلائه، غير انه وجد يوم أمس ميتاً في سريره، وقد ترك اسمه الحقيقي وعنوانه في هذه الورقة، وهي الشيء الوحيد الباقي منه، وكل ممتلكاته..»

لم يكونوا يستهجون الى التقرير كثيراً فلم يكن يهمهم كيف وأين قضى، بل رغبوا في أن يسرعوا إليه، وكانوا يحاولون أن يتخيلوه ميتاً بالصورة الجديدة، وتمنت زوجته بكل الحزن في قلبها أن لا تراه كي تظل هيأته وصورته التي تعرفها، لكنهم عندما أقبلوا على الفندق في الشارع العتيق شبه المترب دهشوا من أن يكون قد رضي العيش هنا، ثم.. الفندق!! أيها الأله العظيم!! ربما كان من الدرجة العاشرة وسخاً، رطباً، بلاطه العتيق مغطى بالكثير من تراب الأقدام.. والرائحة!

قال رجل: عجيب.. هذه الرائحة المعتقة لقذارات كثيرة كيف تراه احتملها؟!

لكن، حينما انفتحت غرفته التي تخنق روائحها الأنفاس وتدفع الى نوبات غثيان، تلكأوا قليلا، كانت روائح التراب والنتانة والدخان الكثيف المحبوس وأشياء كثيرة عطنة تمتزج في هوائها الثقيل، لم تنتبه المرأة لها، انما استلقت عيناها على جسد زوجها الممدد بدشداشة بيضاء ممزقة ومرتقة، للحظات بدالها غريباً لكنها لما رأت اليه طويلا، ارتجفت وهي تمنع بكاء قلبها على رجلها الشاب الذي لم تكن هي أو سيارته لتحتملان عنفوانه ورأت الى قدميه المسودتين من الوسخ الكثير، والمتشققتين من كثير جريهما حافيتين في شوارع محفرة وترابية، وتأملت هيكله الهزيل، وخيل إليها انه مات جوعاً فلم يبد عليه انه أكل شيئاً، ليس من أيام بل من شهور..

وهذه اللحظة، من بين كل لحظات حياتها الهائلة والغريبة، شعرت بضياع وخوف، فقد ادركت خلال ذهولها انها لا تفهم أن يفعل رجل مثله ما فعله وانها عاجزة عن التصديق!!

قصائد

ف/الشوش/١٩٨٢

محسن الطيش

كلما هبط اليأسُ وامتد خيط الجنون
كلما اشتعل الصمت بين الجفون.
لهباً واستحال
افقاً ليس فيه سوى الاشتعال
تجيئين وحدك، دون النساء
دون كل اللواتي عرفتُ
تجيئين وحدك يا ألقاً من بكاء

ما الذي يربط الموت بالحبّ؟
في زمن الحربِ
يزهرُ وجهكِ، كنت اراك ندىً
واراك أسىً
وارى الكبرياء
وشاحاً شفيفاً تجيء به الريحُ
ابيض، يلتفُ حولي يسلبني
خوف هذا المساء ويسلمني
لحدائق ذاكرة اتعبتها المحطات
والركض بين الممرات، والخمر، والحب

مرتبكاً كنت وحدي، احدق في الواجهات
لكي انتقي شجناً
واحاور اوراق من رحلت
كنت وحدك مشغولة بالحقائب
والمعطف المتهدل والصحف العربية
«سيدتي: تعرفين المدينة؟»
قال جنود المطار، وراودني حلم
قلت سيدتي: هات معطفك المتهدك
متعبة انت، ثم انسللنا
وكان ممر طويل
وذاكرة اتعبتها المحطات والركض بين الممرات
والخمر والحب.

بغيابك افتح عيني على وطني
واقول له: ان بيني وبينهم وجهها
واقول له: ان بيني وبينهم المعطف المتهدل
والصحف العربية،
«سيدتي تعرفين المدينة؟» قال جنود المطار

بغيابك أمسك تاريخي واقول له:
كن حجراً، كن تمثالا هرماً فيكون،
حجراً اتأمله
اتأمله
اتأمله، حجراً
ويساورني الشك به، فاحدق القى كل مسامات،
الحجر الميت، كل مسارات النمل المتسرب،
نحو شقوق لالون لها، لا تكوين،
اقول له كن طيناً اسمر رخواً فيكون،



اظل اصيره بيدين مدمرتين،
اسويه وجهاً وفماً ينطق بالحب
اقبله واخاف عليه،
اكوره وأعيد صياغته
واظل احاوره مثل المجنون

«تعرفين المدينة سيدتي؟»
قال جند المطار
اقول له: سيدي ان بيني وبينهم،
المعطف والشعر المتهدل والصحف العربية
متعبة انت، ثم انسللنا
وكان ممر طويل

بغيابك اخلق اوهاماً واظل احاورها
مثل المجنون

بغيابك امسك تاريخي واقول له
كن حجراً فيكون

موت العمة «ص»

اصرخي فالنوافذ لا تستطيع السماع
اصرخي يعبر الليل كالمتعثر.إن الرياح
وجدت من ترافقه والنواح
لم يجد ملجأ

اصرخي للحديقة آلامها
للبنات مشاكلهن الصغيرة،
للغرفات النعاس
اصرخي فأنا وطن للانين
انني الليل، اسمع
والريح لما تجد من ترافقه

من يكون المتسكع فيّ زماناً؟
وهذا المتيقظ فيّ زمانا؟
أدمي ام دوار السنين؟

اصرخي، ربما يتدفق نهر ويجتاحنا
ربما تستطيل الغصون
واذ تهدئين
أصادق نفسي وحيداً
وأرقب صرختك الآتيه.

تخطيط للبرق

يتوقد او ينطفي
ليس بين التوقد والموت غير مدى
كالذي يفصل البرق عن غيمة واقفه
يفتح البرق شباكه في السماء
فيرتد حشد السحاب الى الخلف
في لحظة
يتآلف والجهة الثانيه



تخطيط: هناء مال الله

بعدها تتحول انشودة الرعد همساً بعيد
وللرعد كل مساء طريقته في المجيء
تارة يترك الغيم خلف الشبابيك
مثل القطيع
تارة تقفز الريح خيطاً طويلا
الى غرف البرق، او ربما
يتهدل منها بقيه
فتمسكها نجمة عابره
تتدلى بها وسط بئر من الليل،
قد ينتهي قاعه بالصباح .

رقصة القارب

في الضفة الاولى
شوق الى العبور
النهر غابة من الجليد واقف كثيف
والليل سيّاف مقنّع، يقيم رقصة القوارب السوداء
تغور في الماء وتطفو مرة اخرى
حاملة اردية المسافرين:
جنح طائر قديم
وملكاً يحلم باصطياد اعين الموتى

والليل في احتفاله مبارك
حقل من السيوف واسع عريض
وللنجوم في كهوفها اتساع
لها مع القوارب السوداء
تآلف، لها الهبوط كيف شاء الليل

لكنها في كل مرة مشوشاً ايقاع
وحائط ينبت بين الماء
والضفة الثانيه

تسّاقط الاوراق من غصونها
وتطلع الاوراق
وشجر يهرب للنيران
وشجر يستطيل
ورقصة القارب والسياف في ابتدائها
والضفة الاولى
شوق الى العبور

نوارس

مررت بالبحر
وكان البحر ميتاً
وكانت الرياح
ميتة
وقفت، حين انشدت
تحركنا سوية
انا والبحر والرياح
وامتلأ المكان بالنوارس.

أثر البيئة في الأدب الأفريقي

د . علي شلش

«الفن هو الانسان مضافا اليه الطبيعة»

روجيه جارودي

تذكر أبسط المعاجم الانجليزية ان البيئة هي «الأشياء والظروف والمؤثرات المحيطة»[1] وبهذا المعنى تقترب الكلمة من معناها العام الشامل الذي ساويناه بمعنى كلمات: الطبيعة والواقع والمجتمع، والذي نقصد اليه في هذا الفصل. فكأننا اذن نقصد الى جماع ما يقصد اليه الجغرافي والتاريخي ـ سبق ان عرضنا لهما ـ والاقتصادي والسياسي مجتمعين.

شاسعة، متنوعة، معقدة ـ هي افريقيا كما تظهر في دراسات علماء الاجتماع المحدثين في الغرب. فهم لايرون افريقيا واحدة، وانما يرون عدة افريقيات ان صح الجمع. لاتجتمع، اذا اجتمعت، الا على تعدد الأنماط الثقافية ونماذج التكامل الاجتماعي، بل هي لاتجتمع الا على حقيقة أساسية عند هؤلاء الاجتماعيين، هي «التباين وعدم التجانس»

ومع هذا كله يجد الباحث الموضوعي، بعد قليل من العناء، أن ثمة مشابه وعناصر ثقافية واجتماعية مشتركة كثيرة.

ان ربعا واحدا تقريبا من القارة جنوب الصحراء تغطيه الغابات اما الربع الثاني فتقتسمه البحيرات والصحراوات، على حين يغطي العشب بدرجات متباينة الربعين الباقيين تقريبا. فالشخصية الرئيسة اذن في هذه البيئة ـ بعد الانسان ـ هي الغابة، بغض النظر عن نصيبها في القسمة السابقة، ثم بالنظر الى ماتحويه من مفردات وكائنات شديدة التنوع والتميز، على عكس الصحراء مثلا أو السهل المعشوشب. «ففي الغابة الاستوائية تشتد كثافة الأشجار والنباتات، وتتشابك أغصانها وتلتحم حتى تؤدي الى تعذر الرؤية والاختراق. أما في الغابة المدارية فيقل هذا التشابك والالتحام رويدا رويدا، ويحل محله التناثر والاتساق،

فنجد الشجيرات والاعشاب تتخلل الغابة التي تغمرها الحيوانات، وتجري وسطها نهيرات وغدران ماء، يختلط خريرها بحفيف الاشجار وزقزقات الطيور.

«وكثيراً ما وقف الانسان حائرا أمام هذا السحر والغموض، وكثيراً ما لجأ الى تقديس الغابة باعتبارها رمز الأمومة أو الخصب أو القوة الخارقة، وكثيرا مالجأ اليها كمصدر للالهام والارشاد».

«وفي الغابة أيضا، كما في البرارى وعلى سفوح وقمم الجبال تتجلى ظاهرة غاية في الاهمية بالنسبة للابداع الأدبي، وهي ظاهرة استلفتت انظار معظم الباحثيّن الأوربيين الذين عنوا بالدراسات الانثروبولوجية بصفة خاصة. ذلك لأن الصوت واللون كعنصرين هامين من عناصر التشكيل الأدبي والفني يلتقيان في الغابة، بل يحلان فيها ويمتزجان بها.

«فالصوت يصدر ـ بشكل طبيعي للغاية لادخل للأنسان فيه ـ عن حفيف الأوراق، وخرير المياه وهدير الشلالات، كما يصدر عن الحيوانات والطيور فيكون زئيرا وعواء ومواء وفحيحا، ونقيقا وزقزقة... الخ. وكذلك اللون يتعدد، ويتشكل في الغابة ومكوناتها، وتتراوح درجات الصوت واللون وتتدرج طبقاتهما، بل تلتحم وتتحد أحيانا، فيكون منها ايقاعات وأنغام منتظمة وتشكيلات لونية متناسقة. ومن ثمة يتاح للأنسان ـ عن غير قصد ـ عالم حافل يدعوه للتأمل، والمشاركة، تمهيدا للتقليد والمحاكاة.

«ولقد وقف الانسان الأفريقي من الطبيعة أو الغابة موقف الابن من الام: احترمها، ومجدها، بل وقدسها، وأكثر من ذلك حل فيها وامتزج بها، كما انتفع بمكوناتها وتعلم منها، وأخذ عنها الكثير من شئون الحياة والسلوك. وكان التعبير بالصوت (ومنه الايقاع والنغم) واللون على رأس الدروس التي تعلمها من أمه، ومربيته الغابة في مجال الأدب والفن.

«والمرجح، بل الثابت، ان الأفريقي حين قصد البيئة والغابة للتزود بالخبرة، كان عليه أن يحل فيها، وأن يمتزج بها، تماما كما حل فيها الصوت واللون وامتزجا بها».

«وفي مجال التزود بالخبرة الفنية قدمت الطبيعة والبيئة للأفريقي مساحة عريضة من الأدوات وعلى رأسها الايقاع واللون، فلا غرابة اذن ان نجد الطبول تستخدم لدى قبائل كثيرة، في تبادل الرسائل واذاعة الأنباء، الى جوار كونها اداة فنية تعلق في الرقاب أو توضع على الارض لانتاج الأنغام والايقاعات التي تتنوع تنوعا هائلا، يبدأ من اشارات الاعلام وينتهي عند الشكل الأوركسترالي الكامل». [2]

وهكذا يخرج الايقاع من الصوت، بل يخرج من الصمت. وقد تساءل سنجور عن ماهية الايقاع هنا، فأجاب بأسلوب ايقاعي الشكل والمضمون، قال: «ما الايقاع؟ إنه معمار الوجود، والدينامية (الحركة الحيوية) الداخلية التي تضفى عليه الشكل.

انه نظام الأمواج الذي يقذف به ناحية الآخرين، والتعبير الصافي عن قوة الحياة. انه الصدمة الاهتزازية، هو القوة التي تتملك جذور وجودنا من خلال الحواس. انه يظهر الى الوجود من خلال أشد الوسائل مادية وحسية.. الخط، السطح، اللون، الحجم في العمارة والنحت والتصوير، والنبر في الشعر والموسيقى، والحركة في الرقص» [3]

ذلك هو الايقاع كما يصدر عن الصوت في هذه البيئة، وهو ليس وليد الغابة وحدها، ولكنه وليد البحيرة والنهر والصحراء والعشب أيضا، يتخلل القرية كما يتخلل المدينة، ويشكل جانبا حيويا من جوانب الحياة. يقول الكاتب الغاني ج. كوابينا نكيتا: « ان الموسيقى التقليدية في أفريقيا هي في الأساس موسيقى شعبية تنظم وتمارس باعتبارها شأنا متكاملا من شؤون الحياة اليومية. فالمرء يسمع موسيقى اينما ذهب: فالأم تغني حين تجلب الماء من البئر، اوحين تطحن الذرة، اوحين تهدهد طفلها، كذلك البائع الجائل يجذب انتباه زبائنه بالأغنية. كما يمارس الرجال الموسيقى بأنفسهم في الحانات أويستمعون اليها من الموسيقيين الجائلين». [4]

«فاذا تساءلنا بعد هذا: من أين جاءت هذه الموسيقى؟ لكان الجواب واضحا وضوح الطبيعة الأفريقية. ذلك لأن هذه الموسيقى التي استمع اليها العالم واغترف منها هي بنت الحس الايقاعي الفطري الذي أنشأته الطبيعة والغابة في الانسان الأفريقي، وامتزج به على مر العصور».

«وكذلك الحال مع اللون كعنصر تشكيلي في الفن. فقد استلفت نظر الانسان الأفريقي بوفرته وسخائه الطبيعي في الحيوانات والطيور والنباتات، وحاكاه في عمارته وملابسه وزينته، واستخدمه في التعبير عن انفعالاته. ولعل ما نجده من اهتمام لدى كثير من القبائل بالألوان الفاقعة والزاهية والمزركشة هو اهتمام فطري مرده في النهاية الى البيئة ذاتها، كما انه انعكاس حقيقي لمظاهرها التي نجد من أمثلتها لون الطاووس أو قوس قزح أوجلد النمر وغير ذلك من مكونات البيئة، وليس أدل على ذلك من اجماع الدارسين لفن النحت الافريقي على سخاء هذا الفن

وعناه بأشكال الالوان الفاقعة أو الزاهية كالأحمر والأصفر والأبيض».

«والغابة باعتبارها الشخصية الرئيسية في هذه البيئة هي المادة الخام للفن والأدب. يستعين بها المثال في صنع تماثيله من الخشب كما هو مطرد الحدوث، أو من سن الفيل او من تطعيم هذا بذاك، كما هو متوافر في جهات كثيرة».

«وكذلك يستعين القاص بالغابة في نسج قصصه وحكاياته فنجده يختار شخوصه - في القصص الشعبي - من الحيوان أو الطير أو النبات... وينطقها بما يشاء من تعاليم واقوال. كما يبدو تأثير البيئة واضحا في تلك المظاهر التي تعكسها فنون الأدب من حكاية الى قصة الى قصيدة، حين تغترف من البيئة كثيرا من سماتها المميزة، كالبساطة والأناقة والدعوة الى العمل ونبذ التكاسل، واثارة ملكة التخيل، واشاعة الخوف في بعض الأحيان، والايمان بالقوى الخفية والسحر وغير ذلك من سمات وخصائص تتميز بها البيئة وتنعكس على الأدب».[5]

وهكذا لو أخذنا حفنة من الأمثال الشعبية لوجدنا مفردات مثل: الصياد، الضبع، النهر، التمساح، القوقع. وبالمثل لو اخذنا قصة قصيرة مثل «الحياة الجديدة في كيبريفاصو» للكاتبة الغانية ايفوا تيودورا سذرلاند لوجدنا مفردات البيئة لاتدخل السياق فحسب، وانما تدخل في عملية التشبيه ايضا، مثل: تخطو واثبة كالغزال الذي شرد من الدغل، صوتها في الحديث يشبه خرير نهر يجري في هدوء تحت ظلال أوراق البامبو، بسمتها تورق احيانا على شفتيها كزنبقة، رحن ينحنين على الأغصان كالفهود، كان قويا كشجرة من أشجار الغابة. كما نجد فيها مفردات مثل: الفراشات، الذرة، البطاطا (اليام)، الكاكاو، الطبول، النفافير، جلود الأغنام، النقيق، الصقر، عرقى البلح، أشجار المانجو، أفعى، النحاس، الموز، الخ. بل ان هذه القصة القصيرة اقرب الى أن تكون اغنية لبعض القيم الأفريقية مثل: العمل وأحترام الكبار.[6]

وهذا تشيكايا يوتامسى شاعر الكونجو (برازافيل) في قصيدته «رقصة التمائم» ينادي الظباء (كناية عن الفتيات) ليرقص على العشب. ويكاد يصرخ باكيا في أسى وهو يتساءل في قصيدته «حصير للنسيج»: «ماذا من جديد يقال بعد احتراق الغابة؟ «ان التمساح وطيور البحر والشجرة ولحاءها وموجة النهر وسائقى الزوارق واليمامات المحلقة والديدان الماصة، كلها مفردات في البيئة. وبالمثل يشاركه مالامبا شاعر ليوبولد فيل فيتحدث في قصيدته «حفنة من الأنباء» عن التلال والأجم والسيوف والوحوش والحرباء وساحر الثعابين. وهذا اجوينا لدوفونسكا شاعر جزر الرأس الاخضر يتحدث بدوره في قصيدته «حانة على البحر» عن مفردات بيئة البحر، ويشاركه في ذلك رابييريفيلو شاعر مدغشقر الذي يعيش في بيئة مفتوحة على المحيط من جميع الجهات.

وتتمثل البيئة اكثر في شعر (سنجور) الذي يتساءل في قصيدته «صلاة للأقنعة»: من سوانا يعلم النغم للعالم الذي مات من الالآت والمدافع؟ ويبدو عاشقا ولهانا في قصيدته «سأعلن اسمك» التي يضمنها مفردات مثل: القرفة، اشجار الليمون، السكر، البن، السافانا، التمر الهندي، الاعصار، الخ. وما أجمل استعاراته وتشبيهاته في ذات القصيدة التي تعكس أثر البيئة بقوة وحيوية، ومنها: اسمك حلو كالقرفة، يشبه السافانا التي تزهر في ظل فحولة شمس الظهيرة. وفي قصيدته «نيويورك» يقول: تستولى عليك الحمى بانقضاضة فهد. كما تتردد فيها الطبول الافريقية، بل الايقاع الافريقي، والمفردات البيئية مثل: الزواحف، الاسد، الثور، الشجرة، التماسيح، جنيات البحر، الألوان الزاهية.

وهذه مدرسة الغابة التي ابدع في تصويرها (مودوبي) في سيرته الذاتية تجد صدى لها في المسرحية الشعرية «الاسد والجوهر» لشوينكا. وقد عالج فيها شوينكا نموذج المدرس الافريقي المثقف الذي يرفض البيئة وتقاليدها، ولايكف عن السخرية من عقول الغابة، مقابل نموذج الفتاة المتمسكة بالتقاليد التي تحذر من قيم اوريا وافكارها، وتخشى على نفسها منها.

وما اكثر ما نجد الغابة موضوعا رئيسيا في القصة والرواية. ومن الكتاب من اقام معظم انتاجه الروائي، ان لم يكن كله، على الغابة وعلاقة الانسان بها. ومن هؤلاء رائد الرواية الافريقية في الفرنسية، رينيه ماران، الذي تدور رواياته الخمس - منها اربع روايات ذات عناوين ذكرت فيها الغابة صراحة - حول هذه العلاقة العاطفية المادية في آن واحد.

ومن هؤلاء كذلك آموس توتولا الذي تظهر الغابة في انتاجه مكتسبة بعداً أسطوريا سحريا يختلط فيه الغموض بالرعب.

وفي هذه البيئة يظهر الانسان، سيد جميع الكائنات، عاملا منتجا خلاقا داخل القرى والمدن، مع اختلاف شكل علاقات الانتاج في القرية والمدينة. فهو في قراه التي اقامها بيده يعيش في مجتمعات وحدتها ثلاثية الاضلاع مكونة من الأسرة فالعشيرة فالقبيلة. وهي مجتمعات تأخذ بمبدأ تقسيم العمل بين الرجل والمرأة، كما تأخذ بنظام الملكية العامة والخاصة معا. الملكية

العامة للأرض ونتاجها، والملكية الخاصة لداره وأدواته وغيرها من منقولات. والعمل في هذه المجتمعات واجب وشرف مقدس.

وتعيش هذه المجتمعات على الصيد أو الرعي أو الزراعة. كما تعرف التجارة والحرف والصناعات اليدوية. وقد صور لاي في روايته «الطفل الأسود» صناعة الذهب وما يختلط بها من طقوس وشعائر تصويرا دقيقا رائعا، كما اشار كثيرون سواه الى صناعات السلال والمقاعد والحصير والخرز، وغيرهما. وتتبادل هذه المنتجات في الأسواق التي تقوم على العرض والطلب، والمقايضة في الغالب.

ويحكم هذه المنتجات القروية الزراعية نظام قبلي ديمقراطي، اساسه شيخ القبيلة: وكبار السن الذين يتشاورون في كل ما يعن لأفراد القبيلة من شؤون، وتكون قراراتهم ملزمة، تستهدف العرف والتقاليد، فليس ثمة قانون مكتوب. وقد وصف جوستافوس فاصا في أواخر القرن 18 مجالس القضاء، وكيف أن العقاب بالتعويض في جرائم معينة مثل الاختطاف، او بالاسترقاق أو الموت في جرائم اخرى مثل الخيانة الزوجية.

والتقاليد والعادات في هذه المجتمعات متوارثة فالزواج اكثره اغترابي Exogamy أي من خارج العشيرة، وان كان يوجد احيانا من داخلها Endogamy وفي كلتا الحالتين يتم الزواج على اساس المهر، نقديا أوعينيا. وفي كل الحالات تلعب المرأة دورا هاما بارزا في المجتمع. والتربية عمادها مدارس التأهيل او التنشئة Initiation التي يدخلها الصبيان والبنات (ولهن مدارس مستقلة) عند البلوغ، ويتعلمون فيها فن الحياة بشكل عام، كي يصبحوا «رجال القبيلة» ـ كما قال مودوبي في سيرته الذاتية ـ ونساءها ايضا. وغالبا ما تتم عملية الختان في هذه المدارس التي تضم برامجها الزراعة والقيم الاخلاقية والفلك وصيد الحيوان والجنس . ونجد لذلك كله صورة متألقة في سيرة مودوبي التي اشرنا اليها.

وتتوج هذه التقاليد والعادات بنظام اخلاقي صارم اساسه احترام الحياة والموت وكبار السن، وطاعة الوالدين، وعدم الخروج على القبيلة أو الطوطم وغالبا ما يكون هذا الطوطم حيوانا او نباتا أو احدى قوى الطبيعة، تتخذه العشيرة أو القبيلة رمزا لها، وتعتقد انها تمت له بصلة النسب. وقد أوقف عليه سنجور قصيدة بأكملها قال عنه فيها متغنيا به: «حامي الحيوان... دمي الوفي.. يحمي كبريائي»!

أما مجتمعات الانسان الأفريقي داخل المدن ـ ومعظم هذه المدن نشأ في ظل السيطرة الاستعمارية ـ فتخضع لنظام الحياة في المدينة بشكل عام، بمعنى قيامها على الفردية مقابل الجماعية التي يقوم عليها نظام الحياة في القرى، وكذلك قيامها على وضع الانسان الافريقي في الدرجة الثانية بعد المستوطن الأجنبي. وقد أجبر الأفريقي على هذا التنازل مقابل التمتع بالتعليم والوظائف، مما خلق طبقة بورجوازية محلية منتشرة في هذه المدن كظل للبورجوازية الأجنبية المسيطرة. ويلي هذه الطبقة طبقة أخرى اكثر عددا وأشد فقرا، وهي طبقة عريضة تشمل العمال وذوي المهن الهامشية كالحمالين والخدم وما سحى الأحذية والكناسين، الخ. ولاشك أن الأخيرة كانت طوال عهود السيطرة محرومة من كل شيء تقريبا فيما عدا وجودها على قيد الحياة الذي يقع تحت رحمة هذه الظروف في الأجزاء التي لم تتحرر بعد مثل جنوب افريقيا.

ومن رحم بورجوازية المدن ولدت الغالبية العظمى من الأدباء والمفكرين، وفي حجرها وحجر البورجوازية الأجنبية ـ في كثير من الأحيان ـ نشأوا، وعلى واقعهما معا قام القسط الأعظم من ابداعاتهم النثرية والشعرية.

تلك صورة سريعة لاتخلومن التعميم لبنية المجتمعات الأفريقية جنوب الصحراء، وهي بنية مشدودة الى الأرض والتقاليد بأوثق رباط، برغم محاولات التمزيق المستمرة طوال عهود السيطرة الأجنبية. وذلك هو اساسها العام، وهو أساس تتضارب الأقوال فيه، لكنها لاتتنازع حول عراقته وسابق مجده.

يقوم فوق الأساس السابق بناء متكامل من الأنظمة والمؤسسات الفكرية والعملية يتصدره الدين والفلسفة والفن.

لقد كان السائد في الأذهان الأوربية ـ بصفة خاصة ـ حتى عهد قريب أن الانسان الافريقي جنوب الصحراء ـ الذي لم يعرف الاديان السماوية حيوان غير متدين! غير ان بعض الأذهان الأوربية المستنيرة كذبت هذا الزعم ودحضته منذ عهد بعيد، فيما كتبته عن تدين الأفريقي ودياناته المحلية.

ومن أقدم الذين كتبوا في الموضوع من الأوربيين د. أولفرت دابر الذي نشر كتابا في أمستردام عام 1668، قال فيه عن أهالي مملكة بنين التي ازدهرت في ذلك العصر: «كلهم أناس شرفاء».. يعيشون معافى وداعة، وفي ظل قانون وعدالة طيبين... كانوا يعرفون جيدا أن إلها قد خلق السماوات والأرض ويهيمن عليهما»[7] اما الاسكتلندى د. مونجوبارك الذي ارتاد منطقة وادي النيجر العلوي في أواخر القرن 18، وكان اول أبيض في العصر الحديث يزود أوربا بمعلومات عن هذا الجزء من القارة الذي ازدهر في العصور الوسطى، فقد كتب يقول: «لقد اختلطت

بكل الصفوف والظروف الخاصة بدياناتهم، واستطيع ان اعلن بدون أدنى ظل من الشك أن الايمان باله واحد، وبحالة مستقبلة من الثواب والعقاب أمر سائد وعام بينهم[8]

وبعد نحو نصف قرن من ذلك التاريخ، اي في منتصف القرن 19 ـ كما يقول العالم الزنجي الأمريكي وليام ليوهانربرى الحجة في ثقافة القارة وتاريخها، والذي اعتمدنا عليه كثيرا في هذا الموضوع ـ ظهر كتاب شيق للقس المبشر الأمريكي ج ليتون ويلسون الذي عاش وعمل 18 عاما في غرب القارة، قرر فيه ان شعوب الساحل الغينى «الوثنية» من جزر الرأس الأخضر الى جبال الكاميرون تؤمن بكائن اسمى عظيم واحد خلق كل شيء في الكون ويهيمن عليه. بل ان هذه الشعوب تفزع من اية فكرة وثنية.[9]

وفي ذلك الوقت قام المكتشف المبشر داود ليفنجستون بملاحظة مثل هذه الأمور في مناطق الجنوب، وكتب عن الشعوب التي تعيش على ضفتى الزمبيزى، ولاحظ أن «لدى جميع اهالي هذه المنطقة فكرة واضحة عن الكائن الأسمى الذي يعتبرونه صانع كل شيء، المهيمن على كل شيء»[10] بل ان ما يعرفون في الجنوب باسم الكافير (أو الكفرة فيما يرجح اخذا عن العربية) كانوا فيما كتب المؤرخ البرتغالي داميا دى جويز (1501 ـ 1573) «يؤمنون باله واحد، خالق كل شيء، وهو الذي يعبدون واليه يصلون»[11]

وفي أواخر القرن 19 واوائل العشرين لم يكتب في هذا الموضوع احد مثلما كتب العالم الفرنسي موريس ديلافوص (1870 ـ 1926) فقد نشر نحو 40 بحثا ودراسة، أهلته للقب أبرز مستغرق فرنسي متخصص في تاريخ غرب القارة وثقافاته. وقد اشار في ابحاثه الى اثر الافكار الدينية والصوفية في حياة الفرد والجماعة هناك، وأوضح أن التصوف يسيطر على نظرة الزنجى العامة الى الدنيا والآخرة، وقال بحسم وثقة إن الزنوج «الذين يقال إنهم بلا دين على الاطلاق هم في الحقيقة أشد أهل الأرض تدينا»[12] فهم يؤمنون بكائن أسمى، خالق الكون، ومصدر كل قوة وقانون.

وقد سار على هدى ديلافوص كثيرون من الباحثين بعده، ومنهم مواطنه الفرنسي الكساندر لاهيريسيه، والألماني ديدريتش وسترمان الاستاذ بجامعة برلين. وقد كتب الأخير عن اهالي الغرب، فقال إنهم يعتبرون الكائن الاعظم او الأسمى «الخالق والمرشد والحافظ للدنيا وما فيها»[13]، وهو «فوق كل شيء وفي كل مكان» و «كل شيء يدين بوجوده له، بما في ذلك كافة المخلوقات البشرية، التي تمثل اطفال الله»[14] ويتصل بهذا الكائن الاسمى الشمس والسماء، اذ هما من صنعه، ومظهر من مظاهره.

وعند ديلافوص أن للأفريقي في الغرب افكارا منظمة عن الحياة والموت والغيبيات. فالجسد عند الأفريقي فان، سرعان ما يعود بعد الموت الى العناصر الطبيعية التي تكون منها، والطاقة الحيوية elan vital مصدرها الشمس او السماء، وجسمنا هذا الظاهر يضم جسما آخر أثيريا هو الذات التي تحس وتشعر. كما انه يؤمن بتناسخ الروح، وبأن لكل شيء سببا، وأن كل شيء يحدث بارادة الاله، وحسب قانون الهي محسوب بدقة.

وقد خيل لكثيرين أن ديانات الجنوب البدائية هذه هي مجموعة من الأفكار غير المنظمة تقوم على عبادة التمائم والتماثيل والأصنام، ولكن هانزبري يدحض ذلك بقوله ان التمائم والتماثيل والأصنام إنما تؤدي عند الأفريقي دور تمثال المسيح المصلوب أو المسبحة عند المسيحيين، أي انها وسائل للتقرب والعبادة. أما دعوى البعض بأن هذه الديانات ذات أصل أجنبي، أي ذات أصول ترجع الى مؤثرات قادمة من الشمال على أيدي اليهودية، فالمسيحية، فالاسلام، فإن هانزبري يرفضها، ولايقول بها.

حقا، لقد ظهرت اليهودية في الحبشة منذ عهد سحيق اثر هجرة يهودية اليها، ولكنها تكاد تنحصر اليوم في طائفة جبلية منعزلة تعرف باسم الفلاشا Falasha يربو عددها على 30 ألفا، وكذلك في بعض الجيوب المتناثرة التي لاتذكر. أما المسيحية فقد حاولت التغلغل جنوب الصحراء على أيدي البرتغاليين منذ القرن الخامس عشر، في حين بدأ الاسلام ينشر في شرق القارة وغربها في فترة قريبة من انتشاره على طول الساحل الشمالي، أي قبل أن يظهر الاستعمار الأوربي غير اننا نجد اثر الاديان البدائية والسماوية على السواء في الادب الشعبي كما نجده في الأدب المدون بلغات أوربا ولغات القارة. ولعل ابرز مثل على هذا التأثر هو الأغاني الشعبية. فقلما نجد الأغاني في أية لغة أفريقية محلية لاتتعلق بالدين. بل ان جامعي هذه الاغاني ودارسيها من المستغرقين المستنيرين أو الأفريقيين يصنفونها على اساس الموضوع، ويجدون فيها صنفا متميزا يسمونه «الأغنية الدينية». ومنه هذه الأغنية بعنوان «الخالق» وتنتمي لقبيلة الآ كان في غرب القارة:

الدرب يعبر النهر،
والنهر يعبر الدرب
فأيهما أكبر؟
لقد شققنا الدرب ولكن النهر وجدناه
فالنهر منذ زمان سحيق
أوجده سيد الكون خالقه.[15]

وعند أقزام الجنوب أغنية يحيون فيها الاله بصفته جالب النور فيقولون:

إنه يمشى في المجرة ويجمع النجوم
ويكومها في سلة بذراعين سريعتين
مثل امرأة تجمع السحالى[16]

وفي داهومي أغنية لاله الشمس تقول كلماتها:

برقة ياإله الشمس،
لاتسلب الدنيا.. لاتدمرنا[17]

وفي أمثال غرب القارة أن «قلم الله لايحتاج الى ممحاة». وقد يكون هذا المثل متأثرا بتعاليم الاسلام بحكم اقدمية الدين الاسلامي في المنطقة، وكذلك بحكم دعوة التوحيد التي حملها القرآن. أما المثل الروديسي القائل بأن الرجل الأبيض استولى على ارض الأفريقي مقابل الانجيل، فيصور في سخرية لاذعة جانبا هاما من جوانب السيطرة الاستعمارية يقوم على استغلال الدين، واتخاذه وسيلة لتحقيق اغراض تنكرها أبسط تعاليمه. ويتصل بذلك محاربة المبشرين المسيحيين للأديان المحلية التي وجدوها حين جاءوا الى القارة. وقد صور مودوبي في سيرته الذاتية هذا الجانب الآخر تصويرا صادقا، ولخصه جيمس نجوجى في قصة قصيرة. كما عالج المشكلة أونورا نزيكوفي روايته «نصل بين الصبيان» التي صورت الصراع بين الأديان المحلية والمسيحية تصويرا حيا.

وما أكثر الأدباء الذين يضمنون إبداعاتهم نصوصا من الانجيل، تتمثل بها شخصياتها، مثل لاكونلى بطل مسرحية «الأسد والجوهرة» لشوينكا الذي يردد كثيرا من اقوال وكلمات بولس الرسول وسنجور الذي يحفل شعره بالاقتباس من الانجيل. وفي الجانب المقابل نجد شخصيات أخرى في هذه الابداعات متمسكة بأديانها الأصلية، بل نجد المبدع نفسه يتمسك بهذه العقائد تمسكه بتعاليم المسيحية التي اعتنقها. وأبرز مثل على ذلك سنجور الكاثوليكى الذي يصلى للأقنعة في قصيدته «صلاة للأقنعة»، ويحيي جده الطوطم ذا رأس الفهد في قصيدته



سنغور

«الطوطم»، ويناشد الأرواح الواقية والأسلاف في كثير من أشعاره الأخرى، بل إنه يخاطب الشاعر في إحداها بقوله:

أنسيت امتيازك الخاص، امتياز التغنى
بالأجداد، بالأمراء، بالأرباب، لا بالزهور، أو قطرات الندى!؟

إن التناقض واضح لاشبهة فيه، ولكنه في الحقيقة تناقض واقعي، فمهما «تمسح» الشاعر أو الناثر، وبدا مستمسكا بتعاليم المسيح، نجده يعود ـ ربما بغير ارادته الواعية ـ الى اصوله الأولى، وأصول قومه، فلا يستطيع الفكاك منها. فهوواقع في التناقض شاء أولم يشأ، التناقض بين الذات والموضوع، بين الابيضاض والاسوداد، بين أوربا وافريقيا، بين ماضيه وحاضره، وهكذا. هي حالة صراع بمعنى أدق، فرضتها على الشاعر والناثر ظروف تاريخية وسياسية في المحل الأول.

أما التأثر بالاسلام فليس من اليسير حصره في سياق موجز كهذا. ولكننا نشير الى ما ذكره المستفرق البلجيكي البير جيرار في دراسة له بعنوان «المحافظة على التقاليد في الأدب الأفريقي» من أن «انتشار الاسلام قد جلب معه مهارة الكتابة. ونشرها في افريقيا، فلدينا مخطوطات تاريخية كتبت بالخط العربي بلغة ملاجاش ترجع الى القرن 14، اما في السواحيلية فأقدم الكتابات العربية الموجودة يرجع الى اوائل القرن 18، اما في الهوسا والفولاني فترجع الكتابة الى اوائل القرن 19 وفيها جزء كبير بالعربية، ولاسيما الشعر.»[18]

واذا عدنا الى دارس أفريقي في هذا المجال، وهوو. داثورني نجده في كتابه «الادب الأفريقي في القرن العشرين» يشير الى ان الافكار والثقافة العربية بدأت في التغلغل في القارة ابتداء من

القرن الثامن متخذة طريق القوافل التجارية عبر الصحراء الكبرى، وأن العربية قد استقرت في غرب افريقيا وكتبت في القرن 12، ثم بدأ تأثيرها على لغة الهوسا في النصف الثاني من القرن 14. وعلى الرغم من كثرة النصوص الهوسوية التي كتبت بالعربية ولاسيما في الموضوعات الدينية، الا ان الأدب المدون بالعربية لم يظهر الا في القرن 17، وكان الشعراء هم اول أدباء الهوسا الذين تأثروا بالأسلام، وظهرت في شعرهم موضوعات المدح لله ورسوله وكذلك موضوعات التصوف. ومن بين الشعراء الذين كتبوا بالعربية دان مارينا الكاتسيني (القرن 17) ومحمد ب محمد وطاهر ب ابراهيم (القرن 18) وعثمان دان فوديو (القرن 19) ومن شعر فوديو الذي كان يدعو الى الجهاد والاصلاح هذا النموذج في المديح:

اني مسرور من حمد الله، اذ وهبني
الفرصة كي أمدح كرمه اني اقدم نفسي
لنبينا، ولابد ان تعرف اني اعرف كثيرا
من صفاته، وسأذكرها بالتأكيد في حمدي
الله من أجل المسلمين كي يعرفوها
في المشرق والمغرب [19]

وأما في الآداب الحديثة باللغات الأوربية فالتأثر محدود بالطبع، ويأتي من قبيل هذه الصورة التي رسمها جبريل أوكارا للمسلمين - الأغلبية في بلده - في قصيدته «ندف الثلج......»، حين قال:

واشجار الدردار المحنية الظهور تميل
وتتمايل على ريح الشتاء، مثل
المسلمين ذوي الثياب البيضاء، وهم
يسلمون
بعد صلاة المغرب...

تشبيه مكتمل في صورة شعرية جميلة، لكنه استعمال من الظاهر أن صح التعبير. وعلى هذا النحو تتردد أسماء المسلمين (التي يضاف الى نهاياتها عادة حرف الواو، كما في أحمدو، زينبو، الخ) وأعيادهم الدينية وفرائض دينهم. ولكن، يوم يظهر في تلك الجهات أدباء مسلمون - أكثر من عثمان سمبيني وعبدالله صادقي (صدقي على الأرجح) في السنجال - فإننا سنرى المؤثرات الاسلامية واضحة وضوح المؤثرات المسيحية - على الأقل - في هؤلاء الأدباء المسيحيين.

كانت الفلسفة عند اليونان نظرا عقليا منزها عن الهوى، وغاية تقصد لذاتها، بحثا عن اسرار «الوجود بما هو وجود» كما قال أرسطو، وكانت عند أمم الشرق من قبلهم على خلاف ذلك تماما، أي مجرد وسيلة استخدمت في اغراض ودوافع دينية او حاجات عملية. ثم جاء عليها حين من الدهر بعد ذلك ردد فيه بعض أصحابها - مثل رينان ولاسن - إن حظ الناس منها يختلف باختلاف الأجناس والبيئات. وترتب على ذلك أن حرم على أفريقيا جنوب الصحراء حظها من الفلسفة أو القدرة على النظر العقلي، وما كان ذلك صحيحا، وانما دار فيما دارت فيه أباطيل العنصرية وادعاءاتها.

إن الفلسفة في أبسط وأعم معانيها هي القدرة على التأمل أو النظر العقلي، وتلك قدرة انسانية قد نجدها في رجل الشارع بمقدار مانجدها في الفيلسوف المتخصص. وهي كذلك انعكاس للنظام الاجتماعي، أو انعكاس للبيئة بمعنى اعم وهي طبقة من الطبقات العليا في بناء المجتمع، مشدودة الى أساسه الأرضي برباط وثيق.

لقد أوضح الأب بلاسيد تمبل في كتابه «لسفة البانتو» ان العالم عند البانتويين هو الروح، وأن كل شكل من اشكال الوجود هو في جوهره قوة حيوية، ليست صفة للكائن او الشيء، وانما هي ذلك الكائن او الشيء ذاته. يذكيها الخير، ويزرى بها الشر. فالأنسان والحجر والنمر والبرعم دليل بين على القوة الحيوية القابلة للزيادة والنقصان. ذلك ان الجسد والتنفس ومختلف اشكال الكائن ان هي الا تجسيد لهذه القوة غير المحددة على نحو جامد بأي عادة من العادات، وانما هي تستطيع المرور من تجسيد الى آخر اذا اثيرت بشكل صحيح. والعالم نفسه استمرار لهذه القوة الحيوية. اما الانسان فهو اسمى تجسيد حي لها. ويستطيع ان يؤثر في المظاهر الآخرى لهذه القوة باستخدام التعاويذ والرقي وطرد الارواح، الخ.

ويعبر ايميه سيزير عن ذلك في قصيدته الطويلة «كراسة عودة الى بلدى» ويشرح سنجور ما يقصد اليه سيزير بقوله: «انهم يهجرون انفسهم (الشعراء)، وقد تملكتهم قوة آخرى، الى جوهر جميع الاشياء، متجاهلين السطوح، ولكن حركة جميع الاشياء تتملكهم. لايهتمون طالما انهم تخلوا عن اقنعتهم، وانما يلعبون لعبة العالم. حقا، انهم اولاد العالم الكبار» [20]

ويقول سنجور نفسه في احدى قصائده:

قبلي شفتيّ الداميتين، ايتها الروح، هبي
على اوتار الكورا.
حتى تسمو اغنيتي، صافية صفاء ذهب جالام.[21]

ومن هذا الالتصاق الوثيق بالأرض والعناصر - كما يقول صامويل ألن - يستمد اكثر الشعر الاحساس الحامي الكوني بالجنس[22]. فهذا سنجور يقول:

أواه: ياكونجو، يامن تتمدد في فراشها المصنوع من الغابات،
ياملكة افريقيا الأسيرة
خلي الجبال الفحلة ترفع علمها عاليا
لأني اعرف انك امرأة بوجهي ولساني
اعرف انك امرأة ببطني ومعدتي.[23]

ثم يمضي متغزلا، مشببا بملكة الكونجو القديمة، فيقول في موضع آخر:

سأعتلي الآن بطن الكثبان الناعم
وارداف النهار المجلوة[24]

وهذا ماأدى بسارتر الى القول بأن الأسود هوذكر الأرض العظيم، وأنه لايجد اوربيا لديه هذا الاحساس او المعنى الكوني للجنس إلا (د. هـ. لورنس)!

ذلك اثر من اثارة القوة الحيوية، وهو اثر يزداد وضوحا في اشعار الشعراء الذين يتبعون التراث الشفوي لرواة القصص الشعبي الأفريقي.

يقول سنجور في قصيدة بعنوان «الليل في السنجال»:

ايتها المرأة، أشعلي أمام الأجداد
مصباحك الذي يعمل بالزبد،
فالاطفال في الفراش
لنصغ الى أصوات أسلافنا
إنهم، منفيون مثلنا، لم يرغبوا في
الموت،
ضائعون في رمال غريبة
وفي الكوخ المدخن، تغمغم الأرواح
التي تتمنى لنا الخير
إني أصغي، ورأسي على صدرك الدافيء
المريح.
دعيني أتنفس عطر موتانا،
دعيني أسمع أصواتهم الحية،
عساي أتعلم العيش قبل أن أغوص،
كالغواص الحكيم
في أعماق النوم الأبدي.[25]

هنا نجد أنفسنا وجها لوجه امام الأجداد، الموتى، الذين هم جزء عضوي في جسم الكون، ارواحهم تطوف وتعيش في كافة انحاء الوجود الواقعي، حية، لا أثر للنهاية فيها، وعطرهم فواح يهدى الأجياء الى سواء السبيل.

«لايوجد خير بغير شر، ولاسعادة بغير حزن، ولاقوة بغير ضعف، ولا فخر بغير عار، ولاحياة بغير موت» كما يقول بيرل بريموس بحق.[26]

ثانية في النظر شبيهة بثنائيات الفلسفات القديمة، لكنها هنا ثنائية مرعية، لها مكانتها. هي فلسفة قيم Valeurs بحق. قيم مكتسبة على مدار الأجيال، حاول الكثيرون دراستها وتحليلها، ولكننا سنلتمسها عند الأفريقيين انفسهم. ولنتوقف قليلا عند دندوز. ك. تشيزيا السكرتير البرلماني لوزارة مالية نياسالاند، وقد قتل عام 1962، كما قتل كثيرون من المناضلين قبله. ولنحاول ان نتفهم الموضوع من خلال الدراسة الذكية التي كتبها بعنوان «وجهة نظر افريقية».

ان الافريقي لاينتمي للشرقي الذي يهوى التأمل، او الغربي الذي يتميز بالاتجاه العقلي القائم على الفضول وحب الاستطلاع. ولكن الأفريقي يلاحظ. هوملاحظ نقاد، يعتمد اكثر ما يعتمد على الحدس. واذا كان في الغرب ميل عام الى ان يعيش الانسان من اجل ان يعمل، فالأفريقي يعمل ليعيش، ولاغرابة اذا فضل اوقات الفراغ. الحياة لديه هي السعي وراء السعادة اكثر من كونها سعيا وراء الجمال او الحقيقة. كيف يكون ذلك؟ برفض العزلة والفردية والانفعالات السلبية من جهة، وبالتأكيد الطريقة الجماعية في الحياة وتشجيع الانفعالات الايجابية والراحة، وكبح جماح الرغبات من جهة آخرى.

الافريقي يعيش الحاضر، وليس الماضي عنده الا مصدراً للزهو اوسبباً للمرارة، وذلك سر ميله الدائم الى التغير. وهومؤمن بالعلاقات الأسرية. يبذل الحب للجميع مع العطف والحنان، ويزرع حب الأسرة في كل مكان، وفي كل شخص، وذلك سر ميله الدائم الى السلام، وبغضه للحرب، فهويرد الاساءة بالصبر والعفو والحب.

وتتسع الروح الجماعية لديه حتى تشمل كافة مظاهر نشاطه، فتكون في الرقص والصيد وقص الحكايات والاساطير على الأطفال والكبار، كما تكون في البذر والحصاد والرعي، بل في

احتساء البيرة، بل في الحزن.

الافـريقي مشهـور بروح السخـريـة والفكـاهـة، وكـراهيتـه للأنطواء والكآبة، ومن هنا قيل عن افريقيا انها «ارض الضحك» انه يعادي الخبث، ويستهجن الأنتقام والكراهية والأنانية. مشهور بالكرم حتى قيل عنه انه لن يغتني، يقابل الاساءة بالمعروف حتى انـه اعطى اعـداءه الكثير فظنوه غبيا ساذجا. انه محب للموسيقى والـرقص والايقـاع، بل هو يزرع الايقـاع في كل ما يفعل تقريبا. وهو يؤمن بالأخذ والعطاء، وبأن الأفضل لم يأت بعد.[27]

هذه نظرة لاتخلو من الحمـاس والتبـرير، ولانقول التعصب. ولكنهـا بنت التأمـل والنظـر العقلي في النهـايـة، ولاغرابة. ونعود فنقـول ان هذه الفلسفـة فلسفـة قيم، وهي قيم متصلة في اساسها بالعقائد الدينية، اتصال الآخير بالفنون ايضا.

«كـان الفن في اصـولـه سحرا، واداة سحرية نحو الهيمنة على عالم حقيقي واقعي غيـر مكتشف» كمـا يقـول ارنست[28] فيشـر. ولأن الفن شكل من اشكال العمل الأنساني، فهونوع من السحر، لأن هدف الفن والسحـر في النهـايـة هو السيطرة على الطبيعـة، وتغييرهـا باضفـاء شكـل جديـد عليهـا عن طريق فهمها أو تخيل شكلهـا المقبـل، وهكـذا. ويتطلب العمـل الجمـاعي الايقـاع المتناسق، وهذا يتطلب الغناء. وحين يصاحب الغناء العمل فانه يزيـد القـدرة الجمـاعيـة للانسـان. يقـول فيشر: «تساعد الحركة الايقـاعيـة العمـل، وتنسق الجهـد، وتـربـط الفـرد بالمجموعـة الاجتماعية. وكل نشاز في الايقاع غير مقبول، لأنه يقاطع عمليات الحيـاة والعمـل، ومن ثمة نجد الايقاع مدمجا في الفنون باعتباره تكرارا للشيء الدائم، وباعتباره نسبة وتناظرا»[29]

حاول الانسـان اذن ان يروض الطبيعـة عن طريق المحـاكـاة، والتعـرف، وقـوة اللغـة والصـور، والسحـر، والحـركـة الايقـاعية الجمـاعيـة، الـخ. وهـذا ما فعله تقريبا الانسان الافريقي جنوب الصحراء، وذلك هو سر فنونه المختلفة المتنوعة كالرقص والنحت والموسيقى والأدب الشعبي.

وقـد كان الـرقص ـ ومـا يزال ـ في حيـاة الافـريقي جانبـا هامـا وحيـويـا، ومصـدرا للمتعـة، وجـزءا من الاحتفـالات والطقـوس الـدينيـة. فالأفـريقي يرقص عنـد الميلاد والدفن والبذر والحصاد والبلوغ والصيـد والحـرب، كمـا يرقص للمطـر والشمس والخوف والفرح والحزن والاشمئزاز، بل والدهشة. انه يعبرعن كل انفعال تقـريبـا بالحـركـة الايقـاعيـة، حتى عند اتخاذ القرارات الهامة في حيـاتـه الفـرديـة والجمـاعيـة. بل ان شيـوخ القبـائـل والكهنـة والـمحـاربين والصيـاديين والاطبـاء ـ وهم من ذوي الشأن في مجتمعاته القبلية ـ راقصون مهرة قبل ان يكونوا شيوخ قبائل وكهنة ومحاربين وصيادين واطباء.

ومـا اكثـر الاحتفـالات التي تقيمهـا القبـائل: احتفالات لشكر الالـه على كثرة المواليد وجودة المحصول، احتفالات خاصة تدعو اليهـا الأسـر في منـاسبـات مثـل التقـرب الى الاله او تعسر ولادة، احتفـالات للحـوامـل طلبـا ليسـر الـولادة والخصوبة، احتفالات لاطـلاق الاسمـاء على المـواليـد Naming Ceremony احتفـالات التأهيـل او التنشئـة، وعشـرات غيـرها. وفي كل هذه الاحتفالات يكـون الرقص مادة أساسية، ويتخذ الشكل الجماعي المصحوب بالمـوسيقى، فيمـا عدا بعض الـرقصـات التي تتطلب الصمت كرقصـات الصيـد وبعض رقصـات السحـر والجمعيـات السـريـة (المنتشرة في الغرب بصفة خاصة وهي تنظيمات ذات طابع سري وطقـوس خاصـة واغـراض اجتمـاعيـة وسيـاسيـة.) ويستخدم في احـداث المـوسيقى كل شيء يحدث صوتا، ابتداء من المحارات والبـذور والحصى والعصي والاسطـوانـات المعـدنيـة الى الطبول والات الهـارب والنـاي والجـونـج والابـواق والاكسيليفـون، بل والقلائد، والضرب بالأذرع المبتلة على جانبي الجسم بعد بلهما بالمـاء او الـزيت، وكـذلك الضرب بالأقدام على الارض! وتحتل الطبـول مكـانـة طيبـة في هذا الخليـط من الأدوات المحـدثـة للصـوت، ويعتقدون ان قرع الطبول موهبة سماوية. «ويقول كبار قارعي الطبول: نحن لانعزف على الطبول، وانما نحن الطبول»، كما أشار بيرل بريموس.[30]

ان الجسم كله يتحـرك في اثنـاء الـرقص. ومن ثمـة يحتـاج الـراقص المحتـرف الى التـدرب على الـرقص منذ نعومة اظفاره، على ايـدي معلمين مهـرة. وكـان الـراقص في المـاضي القريب يشغـل مكـانـة اجتمـاعيـة بارزة في قبيلته، ويؤجر على عمله بأن تطعمه القبيلة وتكسوه وتمده بكافة ما يحتاج، ويطلقون عليه اسم (الـلاعب). غيـر ان زحف الطـرق المرصوفة، وظهور السيارات، وانتشـار المـدن، قلل الى حد كبيـر من اهميـة هذا النـوع من الاحتـراف، لكنـه لم يستطيـع ان يقلل من روح الرقص المتأصلة في التربة كالغابة!

ان ايمـان الافـريقي بسطـوة الارواح والأسـلاف يدفعـه الى ارضـائهـا برقصـات خاصة حتى تهجع وتستريح عند الوفاة قبل أن تعـود الى الأرض في أثـواب اخـرى ومن ثمـة كانت الهجـرة وترك الأرض بمثـابـة عمليـة تعـذيب للمهـاجـر أوتارك الأرض ذلك أن الأرواح والأسلاف لاتهاجر ولاتترك الأرض التي توطنت عليها من قبل.

واذا كان الرقص يصحب كل شأن من شؤون الحياة تقريبا، فهو يصحب بالضرورة سرد القصص والحكايات، ورواية الاساطير وتواريخ القبائل. واذا كان مصحوبا بالموسيقى الخاصة عادة، فهو مرتبط كذلك بأزياء خاصة، تختلف باختلاف الرقصات، وتتغير الوانها ومقاساتها باختلاف الرقصات ايضا.

يقول بريموس: «ان الرقص روح. انه يحيل الجسم الى صلب سائل. يجعله يهتز كالقيثارة. يستطيع الجسم ان يحلق بغير اجنحة. يستطيع ان يغني بغير صوت. ان الرقص سحر قوى. الرقص هو الحياة»[31] نعم، بل انه يعمل على ذوبان الفرد في جسم الجماعة او القبيلة، اذا استعرنا كلمات فيشر.

واذا كان الرقص الافريقي قد شغل العالم، واثر في رقصاته الحديثة، في اوربا وامريكا، فهو يشغل بالضرورة جمهور الأدباء من اصحابه، وهو يؤثر في ابداعاتهم، شأنه شأن باقي مفردات البيئة. وسنرى كثيرا من الوان الشعر والنثر تلح على الرقص كلفظة مجردة، او كظاهرة اجتماعية. وهذا شاعر شعبي من شعراء اليوروبا يعبر عن امله، بعد الموت، في ان يكون قريبا مما يدور في عالم الاحياء من نغم ورقص فيقول:

ادفنوني تحت الاشجار الظليلة الضخمة
في السوق،
فانى أريد أن اسمع قرع الطبول
اني أريد أن أحس بأقدام الراقصين.[32]

وهذا كامارا لاين في «الطفل الأسود» ينقل صورة ناطقة لرقصة الدوجا الفردية التي يرقصها مشاهير الرجال ويعدونها اعلى مراحل الرقص. وهذا سنجور في «صلاة للأقنعة» يكاد يصيح مزهوا وهو يقول:

ولكنما نحن رجال الرقص الذين
لاتكتسب اقدامهم القوة،
إلا حين تضرب الأرض الصلبة.[33]

ويقول لومومبا في قصيدته «عسى ان ينتصر شعبنا»، مخاطبا ابن قارته، مذكرا اياه بمأساة السيطرة، وما فعلته بفنونه:

وكان لك أن تلهو، أن تمرح،
أن ترقص، بفيض من الروح بهيج
وعند ذلك يضج كل سنا رجولتك وجلالها
ورغبات الشباب الحلوة،
كل ذلك يضج بوحشية وقوة على اوتار من النحاس،
بدفوف ملتهبة.

ثم يذكره بفضل موسيقاه على العالم:

ومن تلك الموسيقى العظيمة نشأت بداية الجاز،
صاخبة، مهتاجة،
معلنة للبيض بنبرات مسموعة،
إن الأرض لم تكن بأسرها وقفا عليهم.[34]

وبقول الشحاذ في رواية «نظرة على الملك» لكامارا لاين، مخاطبا كلارنس الابيض في لهجة لاتخلو من العصبية، مذكرا اياه بالطبول وعظمة الموسيقى الافريقية: «هذه الطبول طبول تتكلم. تعلن اقتراب الملك وتقول انه ملك الملوك.. ان موسيقى الرجل الابيض هي وحدها الخالية من المعنى»!

وليس النحت بأقل من الرقص هنا. فكلاهما فن، ممتزج بالحياة، يعلن عنها، ويعبر عن قيمها. يكاد يجمع دارسوه المنصفون على مالخصه ج. ليوتن هيل الاستاذ الزنجى بجامعة لنكولن، حين قال: «هناك شعر حقيقي في هذا النحت»[35]. نعم. هناك شعر ورقص وسحر، بل وتجريد. وربما كان في هذا التجريد تعويض عن التخصيص والتفصيل اللذين يسمان كافة مظاهر التفكير والسلوك تقريبا.

إن النحت نوع بارز من انواع الفنون التشكيلية، يليه في المرتبة الحفر والتصوير والرسم. وقد حاول دارسوه أن يجمعوا خصائصه فخرجوا بحصيلة متميزة لابأس بها. فهي عند ليوتن تشمل التجريد، واستخدام الأبعاد الهندسية وعرض ثلاثة سطوح في سطح واحد، أي التجسيم - وكلها خصائص أخذها عن النحت الأفريقي بابلوبيكاسو. وهي عند عالم الأجناس السويسري فروبينيوس تتلخص في الجدية والصرامة، اذ يقول مفسرا: «لاشيء يحاول ان يفتنك بالتعبير عن عذوبة شاملة. فكل شيء له هدفه المعين، هدف جاد وصارم وتكويني»[36].

ونختتم حديثنا هذا عن الفن، فنقول مع فيشر إن الرقصات القبلية المحمومة قبل الخروج الى الصيد تزيد في الحقيقة إحساس القبيلة بالقوة، ورسوم الحرب وصيحاتها تجعل المحارب اكثر تصميما وعزما، بل وتخيف العدو. بل ان رسوم الكهوف التي صور فيها الانسان الحيوان ساعدت في الحقيقة على بناء احساس الصياد بالأمان والتفوق على فريسته. بل ان الاحتفالات والطقوس الدينية تزيد ذوبان ابن القبيلة في الجسم الجماعي[37].

بيئة تعلم الانسان الجماعية والعمل والابداع في أسفل

ابنيتهـا، ثم تعلمه الصبر والاحتمال والاحتياط والحكمة في اعلى ابنيتهـا، بيئـة المجـالـدة والمجـاهدة في القاعدة، ثم بيئة الحب والعطـاء في القمـة. ومثل هذه البيئة بقاعدتها وقمتها لايكون فيها مكان للعزلة والفردية. ومن ثمة لامكان لما عرفته اوربا باسم «الفن للفن» أو «الابـراج العـاجيـة»، ولا مكـان لمـا عرفناه، نحن باسم «شياطين الفن» أو «شياطين عبقر».

بيئة الأدب للبيئة، والأدب للحياة.

المراجع العربية

جيـرالـد مور. سبعة ادباء من افريقيا. ترجمة علي شلش. القاهرة: كتاب الهـلال، 1977 علي شلش. من الأدب الافـريقي القـاهـرة: دار المعـارف، 1963 الوان من الأدب الافريقي. القاهرة: هيئة الكتاب، 1974.

المراجع غير العربية

Books:

1 - Beir, Ulli, ed. African Poetry. London: Cambridge University Press, 1966.

2 - Dathorne, O. R. African Literature in the Twentieth Century. London: Heinemann. 1976.

3 - Davis, John, ed. Africa Seen By American Negroes. Paris: Presence Africaine, 1958.

4 - Jan, Jannheinz, and others. Who's Who in African Literature. Tubingen: Erdman, 1972

5 - Kesteloot, Lilyan. Aime Cesaire. Paris: Seghers, 1962.

6 - Moore, Gerald, and Ulli Beir, eds. Modern Poetry from Africa. London: Penguin Books, 1963.

7 - Nouvelle Somme de Poesie du Mone Noir. Paris: Presence Africaine, no. 57, 1963.

8 - Pageard, Robert. Litterature Negro - Africaine. Paris: Le Livre Africain, 1966.

9 - Reed, John, and Clive Wake, eds. Senghor: Prose and Poetry. London: Oxford University Press, 1965.

10 - A Book of African Verse. London: Heinemann, 1967.

11 - Senghor, Leopold S. Anthologie de la nouvelle Poesie Negre et Malagach de langue Francaise. Paris: Presses Univ. de France, 1948.

12 - Tibble, Anne. African / English Literature. London: Owen, 1965

Periodicals:

1 - Presence Africaine (Paris) No. 8 - 9 - 10, 1956

2 - Revolution (South Africa) No. 4 - 5, 1963.

الهوامش

(1) The Advanced Learners Dictionary of Current English, oxford University Press, Lodon, 1960,P. 40

(2) من الأدب الأفريقي - ص 20 ـ 22

(3) Presence Africaine, nos. 8, 9, 10, 1960. P. 60.

(4) Atlantic, April 1959, P. 16

(5) من الأدب الالأفريقي - ص 22 ـ 24

(6) راجع الأمثال الشعبية في ألوان من الأدب الأفريقي ص 29 ـ 31

(7) Africa seen by American Negroes, P. 85

(8) loc. cit.

(9) ibid, PP. 85 - 86

(10) ibid., P. 86

(11) ibid., P. 87

(12) ibid., PP. 88 - 89

(13) loc. cit.

(14) loc. cit.

(15) African Poetry, P. 19

(16) ibid., P. 12

(17) African Heritage, PP. 60 - 61.

(18) Lotus, 1 - 2, 1976, P. 17

(19) African Literature in the Twentieth Century P.8

(20) Africa seen by American Negoes, P. 187

(21) loc. cit.

(22) Op. cit.

(23) loc. cit.

(24) loc. cit.

(25) Op. cit., P. 194

(26) Ibid, P. 169

(27) Africa and Freedom, PP. 38 -54.

(28) Necessity of Art, P. 13.

(29) Ibid, P. 35.

(30) Africa seen by American Negroes, P. 172

(31) Ibid,. P. 170

(32) African Poetry, P. 13.

(33) Senghor, P. 108.

(34) من الادب الافريقي. ص 97.

(35) Africa seen by American Negroes, P. 135.

(36) الأدب الافريقي الاسيوي. العدد الأول. ص 22

(37) NecessitY Ofart P. 136

الأخ الأكبر

ريجليس بلينو

ترجمة: محمد زفزاف

يوجد في قلوب الأصغر سناً منا فراغ تتحرك فيه صورة الأخ الأكبر. وغالباً ما نفتح الألبوم القديم لنبحث في صوره المصفرة، حيث تظهر قامته الكبيرة، محشورة في بذلة وهوواقف على حافة مركب. كان وجهه مائلاً وعيناه تبدوان رماديتين في ظل مقدمة قبعته. ونحن نعرف طبعاً بأن عينيه خضراوان مثل سماء تنذر بالمطر. كنا نظل الساعات تحت ضوء النافذة نتخيل رحلاته ومغامراته فيما وراء البحار.

كنت معجباً بإحدى الصور القديمة جداً، لأنها استطاعت أن تحتفظ الى الأبد بلحظة قصيرة، ظهر فيها أخي النحيف الحاصل على الثانوية العامة وقتها وهويحملني فوق كتفيه، أمام بناية تظللها أشجار الساج في البادية. كنت طفلاً صغيراً بدأت أتعلم النطق. وكانت تظهر على وجهه الذي تضغطه فخذاي الصغيران الأبيضان، ابتسامة غريبة، كلما رأيتها أثارت فيَّ الابتسام والحزن في نفس الوقت.

كان له جمال الرجال الذي يخفي الحزن تحت برودة الدم هؤلاء الرجال الذين يعذبون لأنهم تعذبوا. وأحياناً فإن الاعتزاز بالنفس ينفخ صدورنا، الاعتزاز بأن يكون لنا اخ رائد بالغ الشقاوة. وعندما يحل الليل فإننا نفكر في حياته الصاخبة البعيدة. تصلنا منه أحياناً، رسائل من بلدان مجهولة. قلما كان يحصل ذلك، وعندما كنا نقرأ الرسائل خفية نجدها قصيرة جداً. والأسلوب لايتغير: انه أسلوب الأشخاص الذين يفضلون الصمت بدل الافصاح، وفي كل رسالة تستمر نفس النغمة: نفس التركيب القاسي والمؤثر. يؤكد للعائلة المهمومة عاطفته الخالصة التي يكنها.

لم يكن الوالدان يتحدثان قط عن الأخ الأكبر. فقط كان والدي أحياناً وهو متأثر أو منشرح يناديني باسمه. وقتها أحس بأنني الآخر، فأجري بسرعة اكثر مما لو نوديت باسمي، مرتعشاً مثل النباتات تحت الريح.

وكان لاحتقار والدي تفسير. كنت أشبه أخي الأكبر بنحافتي وملامحي الخشنة بشكل صارخ، حسب ما يقول الذين عرفوه عن قرب، ويبدولي عندما أتطلع الى نفسي في المرآة، بالرغم من أنني لايمكن أن أصدر حكماً، إن الأمر صحيح. كان هذا التشابه بالنسبة لي شيئاً مهماً بقدر ما مؤلم. لأنه مثل حب إنسان لا يبادلك نفس الشعور.

نعم، كل ما أحكيه بالمضارع. . «كان» صحيحاً، أما الآن، فكل شيء تغير. فمتى حصل إذن هذا التغيير؟

بينمـا كنت نائمـاً ذات صباح رغم أن الشمس أدفأت شراشف النـوافـذ، اخترقت أحلامي أصداء حديث ثقيلة ومتكسرة. وعندما استيقظت، ظلت تلك الأصداء ترن في سمعي متقطعة غامضة. وبـدا لي أني تعـرفت على صوت والدتي قوياً ومتكسراً تقريباً. ثم استرجعت فجأة جملة رنانة وهاربة:

«إنني أقول لك بأننا لانعرف المكان الذي يجب أن نلتحق به فيه.»

كان في الـصـوت نوع من الـتأنيب واللوم. نوع من البـرودة الشبيهـة بـاللامبـالاة القسـريـة تجاه شخص - إذا لم تتخـذ الاحتيـاطـات الـلازمـة تجاهـه - فإنه يستطيع أن يستدر عطفك، سمعت نحيباً منتظماً مكتوماً ومخنوقاً يتردد. ثم صوت الباب وهو يغلق بعنف. سوف ينتهي كل شيء قريباً، وسيبقى كل ما أفكر فيه بعيداً عن متناولي بالرغم مني.

نهضت وأنا قلق جداً. كان الوقت متأخراً، وستجمعنا بعد قليل مائدة الغذاء. كل شيء يبدو عادياً، الا أنه اتضح لي - بعد تقليب الأمر - أن كلمات قليلة سوف تتبادل على مائدة الغذاء.

دق جرس البـاب بصـوت متـوحد زاعق، عندما كنا غارقين في أفكـارنـا بعـد الغـذاء. قفـزت والـدتي في مكـانهـا قفـزة خفيفـة أرعشتني. انصـرفت عنـا وسمعت خطواتها السريعة تجتاز الرواق حتى رأس الـدرج، ثم رأيت حركـة عين الباب الزجاجية الصغيرة الـلامعـة والمستـديـرة مثل عين صقر، إن نظرة قصيرة ألقيتها على إخـواني واخـواتي الصغـار أكـدت لي بأنني لست مخطئـاً: لقـد سمعوا انفسهم كل شيء مثلي. سقط الملصق وعادت والدتي.

ومـا أن جلست بيننـا حتى رن الجـرس من جديد بشكل مزعج ولمدة أطول قالت أمي ونحن ننظر إليها:

- إنه بائع متجول. يجب ألا نفتح الباب لمثل هؤلاء. والا فإنه من الصعب التخلص منهم.

وبـدت نظـراتها الجامدة كما لو كانت مركزة على مشهد بعيد. انتهى تناول طعام الغذاء في جو حزين وعادي.

بعـد قليـل سوف أغيّـر ثيـابي للذهاب الى الثانوية. عدت الى حالتي الطبيعيـة بالضـرورة ونسيت الحادث. ربما كان خلف هذا الـنسيـان رغبـة عارمـة للمشي تحت أشعـة الشمس لدقـائق معـدودات. لأن الشهـر كان هومايو، وكـان الجو الرائع ينشر لونه الذهبي على الشرفات والأرصفة.

ولمـا كنت مراهقـاً، فإن هذا الـوقت من السنة كان يصيبني باضطراب وحيرة، فالفتيات يكشفن ما أنسانيه فصل الشتاء. مثل بيـاض ذراع عاريـة ورقّـة فخـذ وجمـال حنجرة. من أدراني؟ كان يحصـل أحيـانـاً، أن امـرأة ما تحت نشـوة الصيف، تلتفت اليَّ وتجعل ابتسامتها إذ ذاك قلبي يخفق بسرعة وقوة. إن العواطف في سن الـسـادسـة عشـرة تكـون عنيفـة والجسـد مثيـراً. وهذا الخليط العجيب يفقـد الجـرأة كلهـا. فالحب والأفكـار المنحطة لايمكن البوح بهما. وماذا يمكن للمرء أن يقول إذا ما اجتمع فيه الاثنان معاً.

نزلت الى الشـارع. كان الهـواء المنعش والصافي يتسرب الى صدري. مشيت ببـطء، وكـانت الأرض المطـاطية تتراجع تحت قدمي. مرر هواء خفيف أنفاسه على رقبتي، وبدت المدينة كما لو كانت نائمة تحت ضغط جو مداري خيالي.

في منـعطف الشـارع، بينمـا كنت في طريقي الى الشـارع الرئيس الواسع اللامع، وقع نظري على أمرأة سمراء، ترتدي ثوباً خفيفاً جداً ذا ألوان زاهية؛ متكئة على جدار ورأسها منحن. كانت جميلة.. رائعـة الجمـال. خلاسيـة، من تلك البلدان الملتهبة، حيث مرت هناك أجناس تاركة أطفالاً مختلطي الدماء ذوي أجسام ناضجة الجمال.

أبطأت الخطى بدون إدراك ولا شعـور. رفعت رأسهـا ونظـرت اليَّ، ثم قرأت في عينيهـا الـوحشيتين سؤالاً، كان حاجبـاهـا مقـوسين. أصبيت باضطـراب، عنـدمـا فوجئت بالسؤال الذي لم أفهمـه افتعلت الابتسـامـة. لقـد سبق لي أن رأيت هذه المـرأة المـدهشـة التي كهـربت جسـدي، وجعلتني أنسى نظـراتهـا المستعطفـة.. إذ ذاك، التفتُّ بعـد لحظات. رأيتها تتبعني. توقفت لأجلس على إفريز مقهى مشمس وأنا أجرب حظي بطريقة غبيـة وعشـوائيـة. لم أستطـع أن أرفـع عيني لرؤيتهـا وهي تمر من أمـامي. كنت أفكـر، فوق هذا، في انعدام الشجاعة لمراودة التي أثـرت فيَّ. ثم رأيتهـا وأنـا في حالـة من الـذهـول والتشنج تقترب وتجلس بالقرب مني في حركة رشيقة.

ولاشـك أنني كنت أشعـر بابتهـاج وأنـا مشلول في مكـاني. شممت رائحتهـا الشبيهـة برائحة النباتات المحروقة، بينما لامس كتفها الذي كان في لون التبغ كتفي، ما معنى كل هذا؟ لم أرغب وقتهـا في الحـديث ولا في التفكير، كنت احلم بالخلود. لا نهاية ولا خيبـة أمـل. ثم سمعت صوتهـا - الـذي يمكن أن أتعرف عليه اليوم حتى وسط الضجيج - يقول:

- هل معك أوراقك الشخصية؟

اشتدت بي رغبة في الضحك بصوت مرتفع الا أني لم أستطع

أن أفعـل. غير أني ضحكت قليـلاً، لأنهـا ابتسمت لي ورددت بصوتها المنغم المبلل:

- من فضلك، هل معك أوراقك الشخصية؟

وهنـا، ولا أدري لمـاذا، شعـرت بأنها على وشك البكاء. وأنا تحت ضغـط ما اعتبرته خدعة كبرى، أخرجت حافظتي، وقدمتها لهـا باضطـراب، كمـا لوكنت أقـدم لهـا هديـة. فتحتهـا خلسـة ووضعتها على الطاولة. ورأيت صدرها يعلو قليلاً ويهبط في تنهدة عميقة خرساء.

ثم التفتت اليَّ وأخـذت تتطلع الى وجهي بنظـرات حادة. لم أعـد أشعـر بحـرج، لأن عينيها اللوزيتين امتلأتا بدفء لاحد له، وأغـدقتـا عليَّ حنـانـاً لا يوصف. أحسست بأني محبـوب ولست أدري لمـاذا شعـرت بأنها تقدم لي هذا الحب كما يوصي الانسان بثـرواتـه لأول من يلاقيـه في طريقه لانعدام أقاربه. لم أقل شيئاً، كنت واعيـاً بسعـادتهـا المـزيفـة لأنهـا تحبني في هذه اللحظـة بالـذات. تلك السعـادة التي حرمت منهـا في المـاضي. ولكني نفسي انفعلت لشعورها. التقت نظراتنا وتبادلت قبلة طويلة. كنت قريبـا من قامتهـا الطـويلة التي تشبه النمرة، وأحسست بأن رغبتي تتجه نحوها. ظل وجهها مطبوعاً بالحزن. كيف يمكنني أن أواسي إلهتي ذات الجلد الأسـود الضـائـع خلاسيـة الجـزر المنفيـة في المدينة. قالت أيضاً مرة أخرى:

- هيا بنا لنتفسح.

وقفت ومشت بضـع خطـوات، التحقت بهـا بعـدمـا أعـدت حافظتي إلى جيبي وتلامس ذراعانا. أمسكت بيدها وأحسست بأن أصابعها تضغط على راحة يدي. كنت أحبها..

كنـا نسيـر هكـذا دون أن نتحـدث وكنت أشعـر بالسعادة. هل كانت هي كذلك؟ كل شيء هادي.. ويبدو أننا كنا منهكين وفي حالة نقاهة مثل مريضين استعادا صحتهما بعد شهور، بعد سنوات من الحمى.

كانت تتملى نصف وجهي أحيـانـاً وتضمني اليهـا. ثم وجدنا أنفسنا بعد دقائق - هل كانت ساعات؟ - في حديقة كبيرة، تحفها أشجـار مورقـة. كانت الشيطـانـة ذات القلب الطـاهر تطرح عليَّ أسئلة. وعنـدمـا كنا تجتاز الممرات الخيالية وجدت نفسي أحكي لها ما لم أكن أستطيع البوح به. أما هي فلم أعرف عنها سوى انها من مد غشقـر، ولم تمض سوى أسـابيـع على إقـامتها في فرنسا. وعنـدمـا كنت أطـرح عليهـا الأسئلة كانت تجيبني بابتسامة حزينة وغير مشجعة كأنما تقول: «لاداعي لمثل تلك الأسئلة...»

دخلنا وسط مجموعة من الاشجار التي تتخلل أشعتها الأغصان لتنعكس على الأرض. جلسنـا على العشب وأخـذنـا نتحـدث ببساطة.. شد انتباهي ساقاها الممشوقتان، المشدودتا العضلات واستـدارة خصـرهـا الـوحشية، في الوقت الذي كانت تسألني عن حيـاتي وعـائلتي وإخـوتي. وفجأة رأيت وجههـا الرائع الجميل ذا الـوجنتين الـلامعتين، يقترب مني. ثم شعرت بشفتيها المكتنزتين تلتقيان بشفتي...

كان لقـاء الحب بطيئـاً بينمـا كان المساء يحل. كانت توجهني باحتشام كما لو أنها لم تكن تريد أن تعرف نقص تجربتي وكما لو كنت رجلهـا أو عشيقهـا الـذي عثـرت عليـه. وعنـدما بلغت ذروة نشوتها، نادت عليَّ، صرخت، نادت عليَّ لكن باسم أخي الكبير.

وعنـدما استنفذنا قوانا، وأنا انظر إليها مرتعداً ذاهلاً شرعت في البكـاء، بكت طويـلاً ورأسهـا بين كفيهـا. كان شعـرهـا الأسـود الكثيف يغطي وجهها.

ثم أخـذت أبكي معهـا، مع تلك التي هجـرها أخي على احد أرصفة المواني، تحت شمس حارقة، في صمت ذهبي.

ثم إنصرفتُ وقلبي يتفطر من الألم.

لم أكن الآخر. لقد كنت نفسي منذ الآن - والى الأبد

قدّاس بلغة الناي

زاهر الجيزاني

- 1 -

. . اكشفي يا أساريرهُ
واضحكي يا عيونهْ .

كان مشتغلاً في مخاوفهِ
فآنهدمْ يا جنونَه
إنهم عرفوا اليومَ تأريخَهُ
غير ما تدّعيه الظنونْ
سيغنّي لهم عندما يتعبونْ
ويردّ الغِطاء على جثةٍ . . إنّهم ميتونْ .

1978

- 2 -

. ماذا يقولُ النهرُ . في دورةٍ
قصيرةٍ لو تعبتْ خطوتاه؟
ماذا يقولُ الوردُ . . . .
لو زُلزِلتْ تخومُهُ ،
ولوّحتْ راحتاه . ؟

1978

. . تَعَبٌ بينَ أنْ انتقي اللّفظةَ المعجميّةَ
أو أن أناطحَ كالوعلِ سروة روحي،
تعبُ الطفلِ يبني من الرملِ بيتاً ويهدمُهُ
ثم يبني ويهدمه
أترىٰ كان يبني هناكَ علىٰ الرملِ أمْ كان يبكي
تعبٌ ياطريقَ الغزاله.
دَمُكِ المِسكُ، يقطرُ فوق الثرىٰ وثيابِ الرُّماة.
مالها هذه الكلماتْ؟
تتكتمُ عمّا تنالُ يداها. . وتطلبُ لُغزَ النُجومِ البعيده
مالها اليومَ تبحرُ من دونِ بحرٍ
وترعىٰ المراعي.
مالها تستجيبُ لغيرِ طَباعي،
وتنأىٰ بها الرغباتُ البعيدة
تعبٌ حين تتعبُ تلك الرهافةُ
أو يتشظىٰ العذابْ.
كِسراً، حينَ ندخلُ كُرهاً إلى حَلْبةِ الافتراس
ونواجه دغلاً كثيفاً
فيرتدُّ نحو الندىٰ غُصْنُ آسْ.
أنت طبعٌ غريبٌ - يقولونَ -
ماذا يقول جرادٌ عجوزٌ، لبُرجٍ له محفلٌ وكواكبُ سيّارةٌ
وكمانٌ يرّجُ رُخامَ السماواتِ؟ ماذا يقول
جرادٌ عجوزٌ لنارٍ لها من أراجيزها مطرٌ وسحابه. ؟
ياإلهي لماذا القصيدةُ خائفةٌ ومآذنُها مطفأة. ؟
ولماذا نجرجرُها مثل جَدْيٍ ذبيحْ؟
ولماذا نزَوّرُ أيامَها وأهلتَّها،
[مرّةً كان مردوخُ يجمعُ أوراقَ فاكهةٍ
وتراءتْ أناهيدُ خلف بقولٍ وأبواق نهرٍ
تراءتْ له.



حكَّ مردوخ حَلْمتَها بسوادِ العِنبْ.
سوف أُشفيكِ من فالجٍ وهِياجٍ،
وتقتلُ هذي الرُّقى، حَيوانَ اللّهبْ.
يا أناهيدُ... خبأته بصندوقها
كتبتْ صورةَ الودِّ.. أو لَعِبتْ ببروجِ الودادْ.
أو هي استخرجتْ أسمَ داودَ من شجرِ الحُبِّ،

من ودد العربية أو دَوَدَ البابلية.
إنَّ وداً إلهٌ، تقدمَ مؤتزراً كفَّ مردوخ
أو صاعداً بانفعالاتِ ثديين يرفع موجهما
ياإله المجانين، قيس، جميل، كثيّرْ.
اجبر النارَ، نارَفؤادي، علىٰ نار مردوخ،
ياخطوات الكمنجةِ في الفجرِ، تنسج خيطاً
ليفصل مني نهاري عن الليلِ، لكن مردوخ من قاع أحشائهِ
صاح، كوني حصاةً
وصارتْ حصاةً أناهيدْ.
غيرّتْ بعض أحرفهِ، حبستْ نجمه في مكانٍ بعيدْ.
ثم رّقتْ له ولها رقَّ مردوخ، واضّاحكا قرب ماءٍ نميرْ،
هذه إلفةٌ تملأ العالمين.
ويقولون ماالشعر؟ غايته؟ ووظيفته؟
سوف لا يدركون الزمان الخلاسيّ، أنّىٰ لهم يدركونْ؟
الصغارُ استراحوا على مقعدٍ دار في فلك الغُرف الأبّهاتْ
وأنا أتتبع برقاً خفيفاً يمر على عجلٍ فيصيب الرعاةَ بأسرارهِ
فنرىٰ في كلام البُذاةْ
حكمةً أو شِواظ
إنّه حُلمٌ كاذِبٌ وثِيابٌ غِلاظ
هذه نارُ أسلافك الأقدمينْ
فأمام الوجوه المداهنةِ المستريبةِ فلتنتفضْ
ولتقلْ: انّهم كاذبون
هكذا قال آباؤنا الأولون
غير أنّا نسينا فغيَّرنا الله-بدّلَ احلامَنا بالجنون

1979

- 4 -

.. قيل منحدرٌ من هوىٰ الناصره
قيل منحدرٌ في تباريحهِ وجنون الصلاة

خلفه نعجةٌ تأكل العشبَ أو تأنس النارَ
كان يغني أغاني الرعاة.
كلما مرّ بالفلواتْ
مسَّ ينبوعها وآراها سلاماً وأحيا الرفات.
كم مضىٰ؟ ليته الحُلْمُ يأتي
وترتدّ من حيثُ دارت بنا السنواتْ،
كم مضىٰ؟ ربما آخرُ الحُلْمِ هذا
وآخرُ ما تحمل الروح من أغنيات.

1977

ـ 5 ـ

هدأ الفتى
هدأت زوابعه وأسلمَ ناره للريح
والرعد المبجل للرمادْ،
هدأ اضطراب البحر وانغلق الطريقُ
وعضّ بوصلتي الرُقادْ.
قمري، حبيبي، من سواكَ يشق صدري
يدعو إليَّ النجمَ والجبروتْ.
وذكورة الكلمات
تلفظُ آخر الكلماتِ ثم تموتْ.
ياكوكباً في الأفقِ أتبعه وأتعبُ
والمدينة صخرة،
والنجم في المقهىٰ كعرجونٍ قديمْ.
ياأيّها العرجون، تطلع سنسقاً، أوراقُهُ خضرٌ
وفيه ثمارُ ماكابدتَ، يا حُلُماً تخشبْ.
قمري حبيبي إطلق إساريَ كي أهيمْ.
بين الأزقةِ في خرائبها أُقيم.
قُدّاسَ هذا العصر
وردتَه القتيله.

1979

● خمسة مقاطع من مجموعة قصائد تتألف من مائتي نشيد انجزت بين 1977ـ1980

مدخل في علم الاجتماع الأدبي

وليام بويلوور
ترجمة : ابراهيم خليل

تكاد الترجمات الانجليزية والابحاث التي تدور حول محاولات لوسيان جولد مان Lucien Goldmaun لترسيخ علم جمال اجتماعي ان تكون قليلة اذا استثنينا ما كتب من مقالات حول البنيوية التكوينية genetic Structuralism وحتى هذه المقالات لم تستطع ان تقدم شيئا واضحا الوضوح كله حول نظريته التي لم تنشر كاملة في حياته، ولا سيما ما كان متعلقا منها بالادب، ومن سوء الحظ ان اكثر الدارسين يجهلون حقيقة جولد مان الذي هو اكبر من ان يعد كاتب مقالة فحسب، فبعض اعماله مكملة لبعضها الاخر، وهي تتكشف عن شخصية واحدة، وعلى الرغم من أن القارىء الانجليزي لم يشعر بحاجة ماسّة لمعرفة افكار جولد مان، فان ما نشر من مقالات مبتسرة ومحدودة عن كتابه الاله الخفي The Hidden God أو «من اجل سوسيولوجيا للرواية» Twords asociology of the Novele جعلته متشوقا لمعرفة المزيد من آثاره حتى يستطيع ان يقومها التقويم الصحيح [1] ويعتقد كثير من الباحثين ان من التسامح، اعتبار جولد مان صاحب منهج، لان معظم الافكار التي عبر عنها في اعماله ليست من بنات افكاره، وجولد مان نفسه يعبر عن ذلك بشيء من التواضع حين يعترف بتأثير ماركس Marx وبياجيه Piaget ولوكاش Lukacs فيه (بعبارة اوضح فان جولد مان لم يشأ ان ينظم افكاره ليصوغ منها طرازا خاصا في علم الجمال يميزه عن لوكاش أو أدورنو [2] Adorno اللذين تلافيا ذلك النقص.

من جهة اخرى ثمة تردد في الحكم على اعمال جولد مان. فهو ينظر اليه بوصفه نموذجاً مبسطاً من لوكاش وانه ضحية لنزعته المثالية التي تجلت في خروجه على الماركسية واتجاهه الى الكانطية الجديدة، وقد باءت محاولات الدارسين لتأمل اعمال جولد مان في صورته اللوكاشية هذه بالفشل لانهم اغفلوا الكثير من نصوصه المتناثرة والتي تتوضح في كثير منها اختلافات بيِّنه مع لوكاش من حيث أنه فيلسوف، ولهذا فأن المقالات التي اختيرت في هذا الكتاب Method in the Sociology of liteature تحدث لدى القارىء انطباعا مغايرا بحيث تبرز فيها شخصية جولد مان المفكر الذي اضاف جديداً الى مقولات أستاذه، فقد جمع اليها ما وعاه من انثروبولوجية بياجه Piaget وجعل منها القاعدة الاصولية لهذه الاراء ومن خلال المؤثرات التي اكتسبها عن بياجه استطاع ان ينفض عن افكار لوكاش ما احاط بها من ظنون، وابرزها من حيث انها منهج بعيد عن المثالية. وقد كانت هذه المحاولة مدخلا استطاع جولد مان ان يعبره نحو تفسير اجتماعي لعمليات الخلق الثقافي، وهذا ما عبر عنه حين قال **«انا اقل من ان اوصف بالفيلسوف او المفكر، وما انا الا عالم اجتماع فحسب، ورجل علم اراد ان يقدم ابحاثا تجريبية ذات مغزى، وان يفرز منهجا إيجابيا لدارسة الانسان وحقائق المجتمع [3]»**.

وبجانب اضطلاعه بهذه المهمة العلمية نجح في ان يستوعب شذرات من ابحاث بياجيه وان يجعل منها وثائق أساسية لعدد من

الحقائق المهمة التي أضفت الطابع الجدلي المنظّم على كل مصنفاته، وبسببها نجح في ان يكون له هذا المنهج اوبكلمة اخرى ان تشكل هذه المقولات بتلاؤمها الداخلي شكلاً نظريا ذا طابع خاص، وفي الحقيقة فان هذه هي مأثرة جولد مان الاولى، فهو يقول: «**نحن دائماً نحدد ظاهرة العلوم الانسانية الوضعية تحديدا يفوق في دقته الماركسية عندما نستخدم مصطلحات اكثر مطابقة وتحديدا نستمدها من اعمال جان بياجيه Piaget ومن ذلك «البنيوية التكوينية» «genetic Structuralism»** وفي رأيي جولد مان ان بياجيه لم يكن متاثرا بماركس فحسب، لأن ماركس نفسه لم يحقق منجزاته العلمية في الكشف عن معاناة المجتمع الانساني بابحاثه الا بعد ان امتص حوالي مائة سنة من البحث العلمي الاجتماعي (4).

بعد هذا التوكيد على منطلقات جولد مان المستمدة من بياجيه، والتي اصبحت القاعدة المبرمجة لابحاثه يبقى ان نشير الى المقولات المهمة التي استمدها من استاذه لوكاش في محاولة منه لوضع هذه المعطيات جميعا في نظام خاص، ونأمل من ذلك بالطبع ان نقرب للقارىء هذه الصورة بحيث يستطيع ان يهتدي الى موقع كل مقالة اوبحث من ابحاث جولد مان داخل هذا الاطار مع ادراك الصلة القائمة.

بين هذه المقالات، وعلى سبيل المثال فان مقالته، «الذات والموضوع في العلوم الانسانية» Subject and Object in the Human Sciences تقرب للقارىء مفهومه للديالكتيك الذي يضفي على اعماله ما فيها من توازن وهوما يمكن ان يتضح في المقالة التي تليها: The Epistoinology of Sociology

ومن المفيد، والصعب، في آن واحد، ان نعرف ما اذا كان علم اجتماع الادب يقوم بمرتكزاته الأساسية على واحد من الامرين التاليين: الادب وعلاقته بالمجتمع، ام التاريخ الأدبي وعلاقته بالنظريات الجمالية وهذه الحاجة عبر عنها لوتمان Lotman حين قال **ان السيمائية (العلاماتية) Semiotic لا تنظر الى العمل الادبي من حيث هو كنص وانما من حيث هو لغة، ولهذا فانه يتناول باستبعاد المحتوى، واستبعاد ما يفصح عنه من نظم محددة وقوانين خاصة بالانتاج الثقافي، وينظر اليه وكأنه نقش على شاهدة بلغة غير معرفة**. فقد صوّرت هذه الفقرة قوة ردّ الفعل على المادية الديالكتيكية في موقفها المتعصب من علاقة الادب بالمجتمع وكان على جولد مان ان يبذل مسعاه في ان يكوِّن نظرية تستطيع ان تجد حلا وسطا بين هذين المستويين المتباعدين دون ان تقع في المكانية، وبغير هذا المفهوم الجدلي لم يكن باستطاعته ان يقدم شيئا واضحا على صعيد التاملات السوسيولوجية او الجمالية.

واستعان في تنظيره لعملية الخلق الثقافي التي يزاولها المجتمع والتي هي مقدمة ضرورية لعلم الجمال الاجتماعي. Sociologyical qesthetics بعدد من المفاهيم التحليلية التي احتلت مكانا مهما في افكاره، ومن هذه المفاهيم: الكلية الشمولية totality ورؤية العالم World View والشكل Form والذات والموضوع، والوعي القائم والوعي الممكن Possible consciousness ومفهوم «البنية الدالة» Significant Structure والدّلالة (الوظيفة) Function «والبستمولوجيا الذات والموضوع»، «التوازن» equilibrium وغيرها من مفاهيم استمدها من لوكاش، او من جان بياجيه. والفرق بين جولد مان ولوكاش في استخدام هذه المصطلحات أن الاخير اعطاها صبغة فلسفية اكبر، وقطع بها شوطا بعيدا في مجال التعامل الايديولوجي في حين ان جولد مان اراد ان يعطيها من الدلالات التطبيقية ما يجعلها اساسا لمنهج يتعامل بالأمثلة والنماذج، ولهذا اذا كان لوكاش يبدو فيلسوفا من مستوى رفيع فان جولد مان يبدو عالم اجتماع فقط، وهذا التمايز بين الاثنين يبدو اكثر وضوحا في محاولة جولد مان لاستخدام تكوينية بياجيه من اجل اعادة النظر في المفاهيم الماخوذة عن لوكاش، وذلك في مقالته مدخل الى كتابات جورج لوكاش الاولى

في هذه المقدمة يذكر ان فكرة لوكاش البنية الدالة - Siagnificant struc ture هي اضافة لوكاش المهمة للمحاولات السابقة لجعل العلوم الانسانية تكسب طابعها الايجابي. ويعترف

في المقالة ذاتها ان لوكاش لم يستخدم هذا المصطلح بالذات ولكنه عبر عن مفهومه ومعناه في حديثه حول «الروح والاشكال» The SouL and the forms كما تطرق بإيجاز الى مفهوم الكلية (الشمولية totality) في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» History and class consiousness والنموذج المثالي Ideal type في كتابه «نظرية الرواية» Theory of the Novel مشيراً في الوقت نفسه الى النزعة الصورية التي جاءت الى لوكاش من تأثره بهسرل على الرغم من انه كان معجبا بالمثالية الكانطية، وأياً ما كان الامر فإن مصطلح البنية الدالة وتاريخ الثقافة» قد استعاره من جان بياجيه الذي استخدمه لاول مرة في كتابه «دراسة في إبستمولوجيا التطور» .Vol) (II اثناء حديثه عن «المنطق والتوازن» وقد دعا جولد مان في كتابه «الاله الخفي» أكثر اعماله اهمية على الاطلاق، إلى تطوير هذا المنهج الدلالي واستخدامه في دراسة الاعمال الادبية والفلسفية،

فهو يقول: **ان الفكرة المحورية لهذا الكتاب تقوم على ان الحقائق، ومنها الانسان، تسعى الى التشكل من تلقاء نفسها، على الدوام، في بنية شاملة ودالة، وهذه البنية تكون في المكان والزمان المعينين بنية واحدة على الصعيد النظري والتطبيقي والانفعالي، والبنى المتعددة لعصور مختلفة واماكن متباعدة يمكن دراستها بطريقة دالة ايضا، بمعنى اننا نستطيع فهم تلك البنى وشرحها متدرجة في سلم القيم الضرورية والمقبولة في الاطار الزمني و المكاني للبحث** وهذا الجانب من توضيح جولد مان لمفهوم «البنية الدالة» جعل منهجه يقف على أساس صلب نفتقده في جهود استاذه لوكاش. (والمحاولة المنهجية) في «الاله الخفي» تتلخص في رؤية البنى كما تتجلى في ارفع الاعمال الفنية والادبية من خلال المنظور التاريخي، يقول: **«لقد اعتمدت على المادّية الديالكتيكية ومبادئها الاساسية من حيث القول بان موضوع العلوم التجريبية يبقى موضوعا مجردا (لهذا لايمكن دراسة الظواهر الطبيعية المختلفة مجتمعة، ولا نستطيع ان نذهب بعيدا في المعرفة العلمية التجريبية دون تجردّ، في حين ان العلوم الانسانية تتناول ظواهر نحن جزء منها وهي من صنع ايدينا في بعض الاحيان»، وهذا النص يوضح الى اى حد كانت افكار بياجيه تمثل الارضية الانثروبولوجية لابحاث جولد مان التي استوعبها الى حد الاشباع ولا سيما تلك التي تتعلق بالعلوم الانسانية من حيث هي دراسة للظواهر التي تنشأ عبر سلسلة من العمليات التي تشترك فيها الذات الجماعية خلال مدة طويلة من الزمن، وبعبارة أخرى فإن الظواهر الاجتماعية لا تنشأ بشكل فوري، وعلى ذلك فان من الخطل ان تدرس هذه الظواهر دون ان نعود بها الى البنية الشمولية الدالة التي هي نشاط تلقائي يزاوله الافراد دون وعي او بوعي خالقين بذلك مثل هاتيك البنى، ويعلق غيوركي ماركوز على ذلك بقوله « ان جولد مان عثر على ما كان يفتقده لوكاش من اجل ان يقيم التوازن بين المستويين: الميتافيزيقي. والتاريخي في عملية تخلق الاشكال فالشكل بحسب استخدام لوكاش ينطوي على جانب ثنائي لم يستطع حله باللجوء الى التحليل التاريخي.**

في هذا الصّدد يستطيع المرء ان يشير الى تميز جولد مان بنظرة استنتاجيه حول البني، سواء تلك التي تتعلق بالثقافة او التاريخ، تفوق بشكل واضح استدلالات لوكاش التي عبر عنها باستخدام مصطلح «الشكل» Form ولدى جولد مان تخلو البنىٰ من أي عنصر مثالي، اوكانطي، وهي من نتاج الافراد المنخرطين في شريحة اجتماعية، ولهذا يصعب على المرء ان يحلّل هذه البنى بالاعتماد على البعد الميتافيزيقي وحده، وعلى الدارس الذي يريد فهم هذه البني ان يتفتح على نشأتها واصلها الثنائي [5] وتكونها التاريخي والدلالي.

كتب جولد مان يقول: **من ابرز المهمات التي يتصدى لها الباحث في العلوم الانسانية معرفة ما إذا كان الافراد وحدهم هم الذين ينتجون البنى الذهنية والفكرية أم انها نتاج التحوّلات التي تطرأ على البنى، ان البنيوية التكوينية تصر على ان هذه البنى هي الجانب الجماعي من فكر الانسان وإحساساته وعاداته الخلقية**

التي لايمكن دراستها في منأى عن التاريخ وهذا الاستنتاج يميز غولد مان عن سواه، من البنيويين ويمنحه مزية خاصة على السميولوجيين المعاصرين، فالعمل الادبي يجب ان ينظر اليه من حيث هو بنية لها موقعها من السياق التاريخي، وبهذه الطريقة فقط نستطيع ان نمسك بالطابع الاجتماعي التوصيلي للادب، وهذا الرأى هو الذي يعلن عن ان جولد مان ادرك الصلة بين الفن

والمجتمع ووضعها في المكان الصحيح ، وان التنكر لمثل هذا الافتراض الذي جاء به يعني التنازل عن الطابع السوسيو- استاطيقي للنص الادبي والقبول بالرأى المثالي القائم على ان النّصوص الادبية مجرد العاب ، وحقيقة الامر ان ما دعا اليه جولد مان قد وضع النص الادبي في اطار غير عقلي مربك يتطلب سبرا لغور العمليات التي تؤدي الى خلق الانتاج الثقافي وتشخيصها من المنظورين الابداعي والتاريخي ، ولكي يتخلص جولد مان من هذا الغموض الملبس لجأ الى الأسس الانثروبولوجية ، فهو يقول ثمة ثلاث قواعد اساسية تتحكم في سلوك الانسان وهي :

اولا : رغبته في التكيف مع الوسط الذي هو فيه وبذلك يمكن تفسير الطابع العقلاني لسلوكه وتصرفاته .

ثانيا : رغبته في ان يكون مشمولا في سلسلة العمليات التي تتم باستمرار وتؤدي الى بنية محدّدة .

ثالثا : ديناميكية السلوك والتحولات التي تطرأ على البنية التي هو جزء منها بما يتفق مع تطورها الذاتي ، وهذا كله يتجلى في القاعدة التي تتحكم بعملية الابداع الادبي (6)

وبناء على هذه القاعدة شرع جولد مان في البحث عن استنتاجات ودلالات موضوعية تمكنه من إعادة النظر في مفاهيم لوكاش وتنقيتها من خصائص (المثالية) او الكانطية الحديثة ، ومن هذه المفاهيم مفهوم «الشمولية» totality و «رؤية العالم» World View ثم «الوعي القائم والوعي الممكن» وما كان توصل اليه من افكار جديدة في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» History and class consciousness وقد عبَّر غولد مان عن قلقه تجاه هذه المسائل التي اثارتها ابحاث لوكاش في المقدمة التي كتبها لدراسة اعماله المبكرة ، وفي البحث الذي وسمه بعنوان «لوكاش وهيدجر» Heidegger فقد وصف حديث لوكاش عن الشمولية Totality في كتاب «التاريخ والوعي الطبقي» بانه حديث قطعي dogmatie ، فهو يقرر بأن المعاناة الذاتية للطبقة العاملة تؤدي الى تطابق شامل وجلّي بين الذات والموضوع ، وهي بهذا المعنى نتيجة ليست استدلالية لأن هذه الشمولية غالبا مما تعبر عن انها نتيجة من نتائج التعاقب التاريخي ، وليست هذه هي القاعدة التي استند اليها غولد مان في تقريره للحقيقة القائلة بان الشمولية هي دائما بنية ذات علاقة بالصراع او التماثل ، الذي يميز الوعي الممكن لمجتمع او لفئة اجتماعية معيّنة ، لقد آستخدم جولد مان كلمة (الشمولية) استخداما منهجيا . ولهذا فهي تبدو لديه ابعد ماتكون عن النزعة المثالية ، وهو يتحدث عن التطابق الجزئي بين الذات والموضوع وعن الحاجة الى وجود وسيط بين هذين الامرين ، فالشمولية ليست فكرة جامدة Static ولا هي فكرة وضعية مجردة ، وانما هي فكرة تخضع لسلسلة من العمليات التي تؤدي الى قيام بنى جديدة او انهيار بنى بائدة ، لقد استعمل غولد مان مصطلح التوازن equilibrium لوصف الطابع المرن الطبيعي للشمولية في فترة من الزمن .

ويبدو ان استعمال لوكاش لمصطلح «رؤية العالم» World View اقرب الى دلثي Dilthey منه الى جولد مان فكلاهما وصف بهذا الاصطلاح الروح الواحدة المميزة لكل حقبة من الحقب ، وهو كما يلاحظ بوالا Boella يستعمل هذا المصطلح للمرة الاولى اثناء بحث اعده حوله ماكس ويبر (7) Max Weber في دراساته المبرمجة للمبادىء الرئيسية للواقعية ، ففي رايه أن بنية النص الادبي المحكمة يمكن ان تبنى في ضوء هذه الرؤية للكون ، وقد تميز استعمال لوكاش لهذا المصطلح بانه تجريدى جداً وعقلي محض اذا قيس بمحاولات غولد مان الرامية لجعل هذا المصطلح يعبر تعبيرا دقيقا عن مفاهيم شرائح محددة من المجتمع ، وذلك بربطه ربطا محكما بين الاعمال الادبية والفئة الاجتماعية التي ينضوى فيها الاديب ، ومن المحتمل ان يكون لوكاش قد تأثر في وقت مبكر بفلسفة ليبنتز وهو لا يذهب بعيدا في استخدام مصطلح رؤية العالم بحيث لم يسبغ عليه الطابع الفلسفي ، او اى طابع جوهري اخر ، وقصارى ماذهب اليه هو ان نمط الحياة وما يحيط بها من قيم جمالية يحدد ان الاسلوب الذي يميز الاعمال الادبية والاشكال الفنية لحقبة ما ، ودون ان يبيّن لنا الأسباب قرر لوكاش ان هذه النظرة الى العالم تتصف بالشمولية ، مع ان هذا يستدعي ، ان نفهم كيف يؤدي نمط الحياة والقيم السائدة الى خلق اشكال فنية

او أدبيـة تنتظمهـا علاقـة رمـزية ما، ويذهب «بوالا» الى القول بان العـلاقـة. بين الاشكـال الادبيـة وروح الحقبـة لاتتجلى على الصعيد المنهجي وانما على الصعيد الفلسفي والتاريخي.

وهذا نقيض ما يذهب اليه جولد مان في المقالة التي كتبها وهي بعنوان: «بحث في الا ستخدام المثمر لمفهوم رؤية العالم».
Theses on the use of the concept world View

والمفهوم الاخير الذي استخدمه غولد مان من لوكاش هو مفهوم «الـوعي القائم والوعي الممكن» والذات غير الفردية، وكانت هذه المفـاهيم قد وردت في كتـاب لوكـاش (التـاريخ والوعي الطبقي) وحتى مفهـوم الـوعي القائم والوعي الممكن هو من المصطلحات التي وردت لدى ماكس ويبر في حديثه حول سوسيولوجية النماذج المثـاليـة، وتتمثل اضافة لوكاش وجولد مان في تركيز هذا المفهوم في مفهـوم اخـر وهـو الذات الجماعية لطبقة او فئة من المجتمع، والحقيقـة ان المتـدبـر فيمـا كتبـاه على صعيد النظرية والتطبيق، حول هذه الموضوعات، يتبين العلاقة الجدلية بين هذه المفاهيم كمـا يتضـح ان ماكس ويبر في استخدامه لهذا المفهوم ظل شكليا وتحليليا في حين ان لوكـاش أضفى عليه طابعه الجدلي، وتفسير ذلـك ان «الـوعي الممكن» لايـة جمـاعـة من النـاس لا يمكن ان يتحقق في أشكـال وبنى ادبيـة وثقافية مالم يسبقه ظهور تلك البنى والاشكال في العلاقات المادية لتلك الجماعة، وفيما يتعلق بغولد مان فإنـه يرى ان ظهـور مثـل هذه العلاقات سواء أكانت قديمة أم حديثة تجعل الفرد ينظمها ويستوعبها دون ان ينفصل عن الجماعة التي هو منها اي انه يمتزج بوعي تلك الجماعة.(8)

فغولد مان يقول إن لوكاش حتى عام 1968 كان يعتقد بأن تقسيم العمـل الـذي هو البداية العملية للتاريخ الشامل للانسان أدى الى خلق الأشكال التي أخذت بدورها ترسخ جذورها في وعي الجماعات.

وفي محـاولاتـه التحليلية للادب لم يتطرق لوكاش لاستخدام المصطلحـات المـذكـورة انفـا في الحـديث عن البطـل ونظريته المقترحة حوله، وهو ماتصدى لعمله غولد مان على وجه التأكيد، وقـد جعل من مصطلح «الوعي الممكن» Possible Consciosness **ركيزة جوهرية في نظريته الجمالية، وهو لايستخدم هذا المصطلح ليعمق قواعـده في نقـد الادب، اوليوضح عمق الصلة بين الادب والمجتمـع، وانمـا ليفسـر ما في عمليـة الخلق الثقافي من عناصر الصراع والطوبائية، والفانتازيا الخ، وهو في هذا شانه شأن انطونيو غرامشي** Antonio Gramsci **يحلل دينـاميكية الانتاج الثقافي والفنّي في ضوء علاقتها بالمجتمع، وفي رأى البنيوية التكوينية ان العمل الادبي عنصـر مكـوّن** Constitive **للوعي «الجمعي» وان علاقتـه بالـوعي الممكن للذات الجمـاعية اقوى من علاقته بالوعي القائم للجماعة أو الافراد، وبهذا القول استطاع غولد مان ان ينأى بنفسه عن ميكانيكية التفسير التقليدي لمطابقة الاثر الفني احيانا للتركيب الاجتماعي. ووصف كثير من النقاد - بسبب هذه الفكرة - جولد مان من حيث هو ناقـد سوسيـولـوجي معتمدين في ذلك على كتابه «نحو علم اجتماع للرواية».** Toward a sociology of the novel

ففي هذا الكتـاب لايقـع المـرء على نظرية عفوية ومرتجلة بل جاءت لتسلط الاضواء على الأصول التي تتكون منها الأشكال في العمل الادبي، كما يوضح جولد مان نفسه في كتابه «ابحاث جدلية». Recherches dialectioues فان الخطـاب الفلسفي، والعمل الادبي كلاهمـا، يتأثـ فعـلا بالعـامل الاقتصادي، الا ان الامر ينبغي ان لايفهم من هذا الجـانب فقـط، فقـد تحـدث ماركس وانجلز عن الاثـار التي تتـركهـا الايـديـولـوجيـة والنشاط الروحي في المجال الاقتصـادي والـذي، لم يحـدث الى الان هو الانتبـاه الى هذا الجـانب من النص الفلسفي والعمـل الادبي لوضعـه على مشرحة الـدرس، ومفهـوم «الـوعي القائم والوعي الممكن» مرتبطاً بمفهوم الـذات غيـر الفـرديـة يؤكـد العـلاقة البنيوية بين هذين المستويين للعمل الادبي والفلسفي.

بعد هذا العرض بقي على القارىء ان يعرف كيف ركب جولد مان من هذا المفـاهيم المتنوعـة تركيبـا اطلق عليه اسم «النموذج البنيـوي التكـويني» genetic model structuraList وهـو احـدث ما اضافه الى علم الاجتماع الادبي.

يذهب غولد مان في مقالته : «مفهوم البنية الدالة في الثقافة والتاريخ» الى التأكيد على ان هذا المفهوم هوحجر الزاوية في فهمنا للعلوم الانسانية التي تقوم اساسا على التحليل الدقيق لانشطة الانسان في المستويين : البناء الفوقي والبناء التحتي ، وهو ماتكلم عليه ماركسي وغيره من الباحثين مع الميل الى تركيب ياخذ بالاعتبار معطيات الانثروبولوجيا ، وعلم النفس التطوري الذي جاء به جان بياجيه Piaget ونظرية الديالكتيك التي جاء بها ماركس ، وحاول ان يشخص عملية الخلق الثقافي و«الوعي الجمعي» من حيث هما بناء له علاقة مباشرة بتلك المفاهيم ، وقام بتحليل هذا البناء ضمن علاقاته التي تتجلى في المستوى التاريخي (ومن الوجهة النقدية الادبية تتضح ان البنية الفوقية والتحتية ترتبطان بعلاقة جدلية ، وكذلك فان البنية الدالة للعمل الادبي او أي نتاج عقلي اخر ، تمثل الوعي الجمعي للذات غير الفردية في علاقاتها الحميمة بتلك البنى ، وبكلمة اخرى فان الانسجام والتجانس الذي تتميز به فكرة البنية الدالة لدى غولد مان جاء من اعتماده على ادراك العلاقات المتشابكة بين انواع مختلفة من البنى من ذلك مثلاً الجمع بين نتائج التحليل السيكو - تكويني لدى بياجيه والمادية الجدلية لدى ماركس من أجل أن يتوصل الى فهم أعمق للحقائق السيكولوجية والاجتماعية للسلوك الانساني [9] فسلوك الانسان يمكن ان يتشخص في ضوء استجابته المستمرة للمشاكل التي تعرض للجماعة التي هوعضو فيها ولما يطرأ على هذه الجماعة من تطورات ، وفي ضوء العلاقة الجدلية التي تتحكم بما يصدر عن الوعي من نشاط عقلاني يستطيع وبكل تاكيد ، إدراك مالهذا النشاط من دلالات وأي نشاط انساني اخر سواء اكان تخييلياً ، أم نظريا ام تطبيقيا ام عاطفيا فانه يمكن ان يعطي مافيه من تألق حين يدرس في اطار شمولي يستوعب هذه العلائق التي تصهر الفرد في فئة من المجتمع ،

ولتحليل هذه الفكرة وتوضيحها استند غولد مان الى ما ذكره بياجه عن النفس وما تمتاز به من قدرة على امتصاص الاخرين والنزوع الى الالتحام بهم والتماسك في وحدة ما ، وفي مقدمة ذلك حرص النفس الانسانية على استيعاب ما يحيط بها من موضوعات والتوغل الى الحد الذي يجعلها تختزن موضوعات وافكاراً مشابهة لتلك التي يختزنها الآخرون [10] . وبكلمة اخرى فان خاصية الامتصاص التي تميز النفس هي التي تقود بصفة دائمة الى تكوّن البنى [11]

اما نزوع النفس نحو الالتحام والتماسك مع الناس فهو الذي يؤدي الى تضاؤل الذات الفردي واعلاء شأن الذات الجمعي ، وهي التي تجعل الفرد يحيا في إطار من التوافق التام مع الفئة الاجتماعية التي هوواحد منها ، والاستجابة المستمرة لما يطرأ عليها من تغيير. وقد استخدم غولد مان مصطلحات بياجيه للتعبير عن هذه الفكرة التي كان ماركس قد التمس لها ، تفسيرا في مفهومه لطبقات المجتمع ، فقد كتب على غرار بياجيه يقول : «ان البنية تتحدد نتيجة الحاجة الماسة الى جعل كل الاحداث تتكشف عن مغزى» ويقول ايضا «ان البنية تتولد عن الاحداث ومظاهر السلوك اليومي للأفراد وهي باستثناء البنى الشكلية لبعض الأشخاص عرضة للتغيير، وهويفضل من جهة أخرى، شانه في ذلك شان بياجيه ، الحديث عن عمليات التبنين وليس الحديث عن ألبنى ، اوكما يوضح في مقالته «إبستمولوجيا علم الاجتماع» من انه يجبّ الحديث في أمرين : عمليات التبنين (المتوالية) التي تعتمد على امتصاص الانا للاخر وعملية التفكيك التي تعتمد على محاولة الألتحام بالاخرين. وهاتان العمليتان تنتهيان في الغالب الى علاقة جدلية بفضل التعاقب التاريخي والتوازن، وبهذه الفكرة استطاع ان يخلص نظريته من الجمود الاستاتيكي ، فالبنية والدلالة Significance والوظيفة Function هذه الكلمات الثلاث تتجلى في نظريته على انها مفهوم علمي متكامل ، وقد كتب يقول : **ان البنية الدالة تكتسب دلالتها اثناء ادائها لوظيفتها في حين تقوم بوظيفتها من اجل ان تكون بنيه ذات دلالة فالعلاقة اذن بين الوظيفة ، والدلالة ، والبنية ، هي علاقة جدلية** ، وقد استعان على تطبيق هذه المفاهيم في ميادين البيالوجيا وعلم النفس ، وعلم الاجتماع بما سبق اليه ماركس وجان بياجيه ، ومن هنا جاء توسُّعه في شرح الجانب النظرى من علم الاجتماع الادبي ، وكما هو الحال دائما فإن هذا الجانب قاد جولد مان الى الحديث في «البستيمولوجيا الذات والموضوع « مرة اخرى من

اجل ان يكشف عما فيها من وحدة جدلية بين النظرية والتطبيق، وبهذا العدد استعمل جولد مان النتائج التي وصل اليها بياجيه اثناء بحثه في المبادىء الماركسية الخاصة بالمستوى السوسيولوجي، وتوقف بأناة لدى النماذج الجديدة التي طرحتها هذه الابحاث ولا سيما مفهوم «الوعي الجمعي» و« الشمولية Totality ويتلخص راى جولد مان - على هذا الصعيد - في أن الانسان بنية، وهذه البنية حصيلة عناصر مادية ليست من صنعه ولكنها تاتي اليه وتمر عبره مؤدية الى تكوين رؤيته للكون.

ولحل الاشكالية القائمة بين هذا المفهوم ومفهوم «اللاوعي» الـذي قال به عالم الاجتماع كارل مانهايم Karl Manheim سعى جولد مان للحديث عن مركب جديد اطلق عليه مصطلح (بنية الذات الجمعي) ونتيجة لذلك فإن النموذج المادّي أصبح معقولا اكثر من ذي قبل، لقد كان ماركس قد دعا الى تامل الدور الذي تلعبه الجماعات في تكوين التاريخ، وما يذهب اليه جولد مان يوضح كيف ان سعي الافراد للالتحام والتماسك والتجاوب المستمر مع التغييرات التي تحدث على الذات الجمعي يؤدي الى أداء هذا الدور الشمولي في خلق البنى - فالوعي الطبقي ماهو الا نتيجة لسعي الفئات الاجتماعية من اجل تحقيق التوازن مع محيطها الطبيعي وماتسوده من علائق، ومايجد فيه من افكار هي محصلة «الذات الجماعي» فالذات الجمعي اذن هو الذي يسهم في تكوين الذات الفردي، ويمكّننا من فهم الافراد في ابعادهم الذهنية. وما يؤخذ على اغلبية المناهج البنيوية هوموقفها الاعتباطي غير العقلي من هذه الفكرة، وسعيها الدائب الى عمليات الوصف والتحليل الداخلي للبنى.

إن أية طبقة اجتماعية لا تتكون الا من خلال التكون الشمولي للمجتمع، هذا المبدأ يساعد المرء في تكوين فهم افضل لدلالة البنية الاجتماعية دون اغفال العنصر الجدلي المؤثر في تكوين البني، واما الذات الجمعي فهويصوغ مايسمى «برؤية العالم»

التي تكون بدورها الوعي الاقصى الذي يعبر عنه الافراد. ويتحدث جولد مان عن طبقات المجتمع ودورها في تكوين البنية الاجتماعية الشاملة ويوضح في مقالة عن «جان بياجيه والفلسفة» ان الجماعات تصوغ وعيها منذ ظهور أول تجمع نقابي اوشبيه بالنقابي، ومن المحال ان يتكون هذا الوعي للجماعات دون ان ينخرط في الاستجابة المشتركة لمجموعة القوانين والافكار والافعال التي يقوم بها الأفراد، وبكلمة موجزة فإن فردا من الافراد لا يمكن ان يكوّن بنية ذات دلالة مالم تكن هذه البنية متدرجة ضمن البنية العامة الشاملة للطبقة الاجتماعية التي هو منها، فينبغي ان تكون ثمة علاقة جدليّة بين الكل والفرد، وان يكون كلاهما مؤثرا في الاخر، فالبنى الفردية تسهم في تكوين البنية الكلية لانها عنصر منها، والبنية الكلية تصوغ بنى الافراد، وهنا تكمن اهمية التطبيق الذي يتم على شكل متواليات من التقدم والتراجع من حيث هو تشخيص للجانب النظري من مفهوم البنية الدالة، ومن خلال هذا التمازج بين الافراد والبنية الشمولية يمكن لبنى الافراد ان تحقق ذاتها المستقلة.

وهذه الفكرة، اصبحت فيما بعد الوسيلة التي يفترض ان نفهم ونفسر بواسطتها النص الادبي، ففي الوقت الذي نحاول فيه ان نتامل النص الادبي داخليا ينبغي ان تتضمن هذه العملية ملاحظة العناصر التكوينية التي تجعل هذا النص الادبي اوذاك ملتحما بغيره، من نصوص لتشكل في مجموعها بنية كبرى (تتطابق مع مقولة الذات الجمعي) وبهذه الطريقة فان مقاصد العمل الادبي ومواصفاته التاريخية تصبح اشياء ذات معنى، وبها ايضا يمكن ان نجيب على سؤال: لم ينبغي ان يفهم الشكل وعناصر البناء، التي يتألف منها النص، وهذان الجانبان من العملية ظفرا بحقهما من البحث الأصولي الذي مكن من اضفاء الطابع النظري التطبيقي

عليهما، فالعمل الادبي لم يأت من العدم وليس مجرد نظام لغوي ذاتي، وانما له نموّه البنائي الديناميكي المفتوح الذي يتكشف عن خصب وغنى مبعثه تلك العناصر والمؤشرات المبثوثة في ثناياه، ولكن لاينبغي على تأملنا لهذه العناصر الداخلية ان يصرفنا عن تأمل السياق المضموني والتاريخي الذي وجد فيه النص [12] اذ اننا وبكل وضوح امام موضوع ثقافي لا يشبه بحال من الاحوال موضوعا في الرياضيات، هذا ما كتبه غولد مان في رده على البنيوية الجامدة، بنيوية الشكليين، مؤكدا ان تلاحم النص الادبي ليس تلاحماً منطقيا وانما هو تلاحم دلالي Functional والجواب على التساؤلات التي تثار حول نظم النص الادبي

لايهدف اساسا لفهم الجانب التطبيقي من عملية الابداع فحسب وانما الغاية من ذلك ان يسلط الضوء على رؤية النص للعالم وعلاقة ذلك (بالذات الجمعي)، وقد نعثر من خلال هذا الطرح على جوّاب يكشف عن التماثل بين النظريات التي كانت تطرح هذا التساؤل على المستوى الفردي فقط، ولكننا في التحليل الاخير بالعودة الى مفهوم البنية الشاملة التي تفصح عن رؤية موحدة للكون سنجد ان الأسس الجمالية للعمل الادبي قد اصبحت واضحة وجليّة للعيان كتب جولد مان يقول: (ان القيم **الجمالية هي وليدة النظام الاجتماعي وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمنطق الجمعي**[13]

وعلى طريقة بياجيه يطرح جولد مان السؤال: ما الذي نعنيه «بالذات» وضمن اي نوع من الحياة والنشاط الفعّال تستطيع الافكار والمقولات ان تتشكل في بنية عقلية تختلط فيها القيم والتقاليد لتصبح موضع عناية الدارس الوضعي[14] ويضيف قائلا: «هنا تكمن المسألة الاساسية التي يجب على المؤرخ الادبي ان يتصدى للاجابة عليها.»

وذلك بان يرسم إطارا لتصرفات الانسان بحيث تغدو هذه تصرفات منطقية ومفهومة، ومثل هذا لا يمكن ان يتأتى للدارس دون ان يأخذ بعين الاعتبار المستوى الجمعي للذات[15]

الذات غير الفردي

فما الذي قصد جولد مان بمصطلح «الذات الجمعي» او الذات «غير الفردي»؟ لقد حاول جولد مان توضيح مراده من هذا الاصطلاح بإسهاب في مقالته الموسومة بعنوان: «الذات والابداع

الثقافي» التي درس فيها بإمعان الطابع السوسيولوجي للبنى، مسلطا الاضواء على الوظيفة والدلالة والتحولات التي تطرأ على البنية في المستوى الفردي، وبالمستطاع فهم بنية الذات الفردية بالرجوع الى الظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع والى المقولات الفكرية المؤثرة في تكوينه الشخصي، وهذا ما أسماه جولد مان بالعناصر الشمولية التي تتدخل في تكوين الذات الفردي، وهي عناصر تمثل مساهمة التاريخ في تكوين الفرد، وحقيقة الامر ان التاريخ لا يتجلى الا من خلال الذات الجمعي، من اجل ذلك تنبغي ملاحظة التحولات المحتملة التي تقود الى شكل من اشكال التفاعل والتلاحم بين مفاهيم الفرد وافكاره وبنيته العقلية وعمليات التبنين الثقافي، ويلاحظ جاك لينهارت Leenhardt ان جولد مان بهذا الراى يوضح كيف ان نظرية الذات ودورها في عملية الخلق الثقافي هي نظرية تامة ومكتملة تسمح لعلم الاجتماع الادبي بان يلعب دورا في تفسير الاثار والنصوص، كما تبين الجهد الذى بذله جولد مان في اضفاء الطابع الكلي او الشمولي على عملية الخلق الثقافي من حيث هي في سلسلة العمليات الاجتماعية، متجاوزا في ذلك جل المحاولات المثالية القائمة على ان الفرد هو وحده الذي يجب ان يوضع في الحسبان (16).

وهذا الفهم للمسالة فهم نقدي وتجريبي empirical يتمتع بالطابع العقلي والوضعي ويشجع على اعادة النظر في المفاهيم النظرية حول «الذات» من حيث انه يؤكد ان فهم الذات لايمكن ان يتم الا في ضوء التاريخ. والحال ان جولد مان بهذا التوضيح اضفى على فكرة الشموليه، وعلى مصطلح «رؤية العالم» ما يربطهما بالمستوى التاريخي، وهذا يلقي مزيدا من الاضواء على مفهوم (التشيُّؤ) homology الذي يحتل ركنا مهما من مفهوم لوكاش للديالكتيك وبواسطة «الذات الجمعي» يمكن المرء ان يعثر على تفسير للجوانب المتعددة من الاعمال الثقافية التي يبدعها الأفراد، وقد اخضع غولد مان جل هذه المفاهيم لتركيبه الجدلي السوسيولوجي الذي يتجاوز فكرة الوعي، ومن جهة اخرى فان غولد مان يرفض بإصرار الفكرة التي تقول بأن الموضوع الثقافي، او الابداع الادبي نشاط فردي محض، وانه لا علاقة له بالنشاط الاجتماعي، وحقيقة الامر إن من يتأمل الاعمال الادبية والفنية في ضوء المقولات الثقافية الاخرى التي هي وليدة النظام الاجتماعي سيكشف ولاشك انها جميعا تنتظم في علاقات متشابكة تؤلف مايدعى «بالبنية الثقافية الشاملة» ويقول غولد مان: «انني لا انكر على الفنان قدراته على الخلق ولكني اقول ببساطة ان الفنان يخترع عمله الفني من خلال المعطيات الفنية التي يشارك في صياغتها الاخرون Pencee dialectiqe et sujet Trousindividul p. lls»

«واولئك الذين انتقدوا غولد مان على موقفه من (الفردي) في عملية الابداع الادبي لم يتعمقوا في قراءة المصطلح «رؤية العالم» و«الوعي الممكن» ولو انهم قرأوا بامعان «ابحاث جدلية» لما تورطوا في هذا الحكم المجافي للواقع، فهو يقول في هذا الكتاب: «الأصالة امر ضروري في العمل الفني، ودونه لانستطيع تحليل النص، الا انه غير كاف، ونضيف: الأكثر من ذلك العمل الادبي هو تعبير عن مفكر او عن عبقرية كاتب، وبالامكان ان نفهمه دون الرجوع الى سياقه التاريخي او ترجمة الكاتب وأخباره، ولكن تبقى العناصر الاكثر تحديدا لشخصية الكاتب الخالق هي تلك التي يمكن نعثر عليها في بحثنا للنشاط الروحي الذي يتجلى على سبيل المثال في الوعي الجماعي القوي والنشاط الخلاق في مجالات الابداع، وبهذا تتضح فكرة غولد مان القائمة على ان العمل الادبي هو التحام الذات بالنحن Je and the Nous وهو في الغالب يعبر في خطابه الفني عما يمكن ان ندعوه بما وراء الوعي او (اللا وعي).

الشمولية TotaLity

كان جولد مان قد نشر عام 1945 بحثا حول كانت Kant وقد تعامل في هذا البحث ولاول مرة مع مصطلح الشمولية، وقد يكون الحافز الذي دفعه الى التعامل بهذا الاصطلاح اكتشافه لمجمل الافكار التي عبر عنها لوكاش في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي» كما لا يجوز ان نغفل عن حقيقة أنّه في هذا الطور من أطواره كان منهمكا في قراءة: ماركس، وهيجل Hegel وباسكال Pascal، يقول في كتاب kant ان من يتامل في هذا الكتاب سيصل دون شك الى قناعة بان فكرة الشمولية في نظري تقوم على مبدأين شكليين هما: التعميم Universe والتجمّع الانساني المنظم، وهي بهذا المفهوم تعد من ابرز المقولات الفلسفية على المستوى الا بستمولوجي، والجمالي، والأخلاقي[17]

وإذا كان مفهوم البنية الدالة، يلقي الاضواء على جميع المفاهيم التي تتالف منها نظرية غولد مان فان مفهوم «الشمولية» هو الذي يقدم للقارىء نظرة تحليلية لهذه النظرية في غاية التفصيل والدقة، فمن خلال هذا المفهوم يمكن وصف التشكل الداخلي الديناميكي الذي تخضع له الطبقات والفئات الاجتماعية عبر فترة محددة من التاريخ، وقد وضع غولد مان هذا المفهوم داخل العالم، وليس خارجه على نحو ما فعل كانت وهيجل من قبل بفكرة الروح المطلق Absolute Spirit

كما أوضح انه لايمكن حل الاشكالات المتعلقة بالتاريخ الا عن طريق «البنيوية التكوينية» مرورا بفكرة «الشمولية» التي يتجلى التاريخ من خلالها في غاية الوضوح والتحديد من حيث هو تسلسل للنشاط السوسيولوجي، وهذا الاستيعاب لحركة التاريخ يطغى عليه الطابع الوضعي والنقد التحليلي وهذه الفكرة - الشمولية - ليست بيعبدة عن التصور الذي قدمه بياجيه حول عمليات التشكل الداخلي للمجتمع، وقد اوضح غولد مان فكرة الشمولية توضيحاً جليا في كتابه (حياة كير كجورد) منوها بما ذكره جان بياجيه حول المثالية، يقول: «والآن اذا كان كل سلوك انساني هو على الداوم محصلة التطور الزمني للبنى، او للكليات النسبية، فانها تمثل في الوقت ذاته هدما لكليات اخرى وذلك بمقتضى التطور التاريخي، ولان عملية خلق الكليات الجديدة تنطوى على هدم الكليات القائمة بسبب التحولات التي تطرأ على البنى، فالذي يحدث هو عملية (تشميل) للأشياء التي لم تصبح بعد جزءاً من تلك الشمولية[18]

وفي النهاية لا نستطيع ان نفهم هذه الشمولية وكانها جاهزة وانما باعتبارها سلسلة من العمليات البطيئة التي نتعرف عليها ببطء ايضا، وقد بحث هذا الامر ياسهاب في أعمال جان بياجيه الذي تحدث عن عمليات الهدم التي تقع على البنى اكثر مما ستتحدث عن عمليات التبنين.

والشمولية - لدى غولد مان - تنعكس في عملية تكون الطبقات الاجتماعية، وهي مايمكن ان نستخلصه من تامل الاعمال الادبية في وحدتها الجدلية المتماسكة، ولابد هنا من الاشارة الى الصلة الوثيقة التي تربط المفاهيم الثلاثة: رؤية العالم والوعي القائم والوعي الممكن، ثم مفهوم التشيؤ أو التناظر، من حيث هي مقولات أساسية للنموذج النظرى الذي جاء به. ففي المقام الاول تمكن الاشارة الى ان فكرة الشمولية ترتبط بسلسلة التحولات السوسيو تاريخية ولرؤيته الواضحة لهذه التحولات كما

ترتبط بموقفه النقدي الذي لا يتنكر لذلك الجزء من الايديولوجية القائمة على الاهتمام بالذات الفردي وحده، وفي المقام الثاني فان رؤية العالم هي وصف لذلك الجانب الذي تقوم به جماعة ما في الاطار الشمولي، لحل المشكلات التي تعرض لها وللجماعات الأخرى. «ورؤية العالم» لدى فئة من الفئات ليست اكثر من محاولة جادة تبذلها هذه الفئة لتنظيم المجتمع بما يتفق مع رغبتها في اسقاط وعيها الاقصى على هذا المجتمع، وهذا الرأى يمثل أفضل دفاع عن فكرة التوازن الذي يمكن تحقيقه بين ابداع الافراد وابداع الجماعة التي يندرجون فيها. وهو دفاع - كما نلاحظ - قائم على الادراك المنظم للعلائق التي تسود المجتمع بطابعها الكلي، ويضع فكرة الذات غير الفردي موضع التطبيق، ولهذا يمكن القول ان فكرة الذات غير الفردي (الجمعي) ليست فكرة مجردة أو ميتافيز يقية كما هي عند دلثي او لدى لوكاش في بعض المحاولات، يقول غولد مان: «ان مايميز فكرة الشمولية انها مستمدة من الحقائق، ولا توجد حقيقة في نظري تقع خارج مفهوم رؤية العالم سواء بشكل ضمني، أو صريح.»

والحديث عن «رؤى العالم» من العناصر التي اكثر منها دلثي ولاسيما في حديثه على النماذج السيكولوجية وعن الوضعية والديالكتيك الذي يجمع هذه النماذج في وحده متماسكة، وقد تجاوز غولد مان هذا الامر بعرض هذه الرؤى على مفهوم الذات الفردي، وهو على المستوى الاجتماعي تاكيد للذات الفردي وليس الغاءاً له كما يظن، فعملية ادراج الفرد في كلية سوسيولوجية لا تنطوي على تذويب لهذا الفرد وإنما هي عملية هدفها ان تجد له موقفا في قلب المجتمع، لا على الهامش، من اجل ذلك فان مصطلح (رؤية العالم) وهو اعظم ماأضافه غولد مان برأى جان دفينو Gean Duvignaud يفسر الجانب الوثائقي من العمل الادبي ويميز القيم الجمالية للنص عن طريق الاستنطاق السوسيولوجي والطابع غير الفردي «لرؤية العالم» يعتبر ايضا الوحدة التي تميز العمل الادبي كما تفسر الوحدة التي تنتظم مجموعة كبرى من الاعمال الادبية في سياق عضوي من القيم والمقولات اي أن «رؤية العالم» كما يؤكد موركاروفسكي Mukarovsky تتجلى من حيث هي قاعدة صارخة أو ايديولوجيا او سياق فلسفي لايقع خارج النص وانما يكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الادبي بوصفه تركيبا خاصا بالمعاني العامة التي تضفي عليه طابعه الفني. وعلى الرغم من ان بعض الماركسيين والسيميولوجيين المعاصرين يرون ان مصطلح «رؤية العالم» هو نظير لمقولة الايديولوجية او الوعي الشكلي لدى فئة اجتماعية محددة الا ان ماكان قصده غولد مان هو شيء اخر يفوق هاتيك المفاهيم، فرؤية العالم سواء بالنسبة لوعي جماعة من الناس او كما تتجلى في النص الادبي ليست مظهرا لاى مستوى بنيوي اخر، وهي ليست مجرد انعكاس لتلك البنى، وانما لها جانبها الدلالي العملي كما يقول غرامشي Gramsci، وهذا الجانب الدلالي يتمثل في قدرة هذه الرؤية على احتواء الوعي الطبقي في مستوياته: العقلي، والنقدي والسياقي والتكاملي، وبهذا المعنى فان غرامشي وغولد مان يقتربان من بعضهما بعضا في السّعي من أجل إعطاء مفهوم البناء الفوقي أهميته وطابعه الحقيقي، ولكن يبقى الفارق بين غرامشي وغولد مان في درجة التركيز على هذا المفهوم، فبينما تميزت كتابات غرامشي حولها بانها مختصرة ومبتسرة كثيرا فان غولد مان اسهب اسهابا كبيرا في تبسيط هذه المقولة.

ويستطيع المرء ان يعد علاقة العمل الادبي بالفئة الاجتماعية علاقة وثيقة، وانه محصلة لهذة الفئة، وان موقف جولد مان الذي يؤكد على ذلك هو موقف نقدي متميز به على غيره، وهذه العلاقة تتميز بفضل الكاتب الذي يحاول ان يستجمع افكار الجماعة، ومشاعرها وعاداتها وقيمها، وإحساساتها لينظمها بشكل يتفق مع البنية الشاملة التي تنطوي على مزيج من علاقات الانسان بالانسان وعلاقات الانسان بالطبيعة، وطبيعة العمل الادبي الانتقادية تتمثل في قدرة المؤلف على صياغة هذا العمل في ضوء مواهبه الابداعية، وعلاقاته المتأصلة من حيث هو عضو نشيط وفعال في المجتمع، وتعتمد هذه العلاقة على مقدرة الكاتب في الجمع بين الحاجة الى اعادة تشكيل الاشياء وتنظيمها والسياق الثقافي الذي يستمد منه لغته، وجولد مان لا يتحدث هنا عن محتوى الأعمال الادبية وانما يتحدث على اثر هذه الاعمال في التنظيم البنيوي الذي يستوعب المفاهيم العقلية المتماثلة لدى الافراد، فالاعمال الادبية المتعددة، قد تعبّر عن حالات متعدّدة

أيضاً ولكنها تتمخض عن رؤية «موحدّة» للعالم، وفي مقالتيه «البلاغ السوسيولوجي / الثقافي» و«البنيوية التكوينية في التحليل الاسلوبي» يحاول ان يقدم تحليلا موجزا يكشف فيه عن أن بنية النص الادبي تفصح عن توافق تام مع بنية المعاني المستخدمة في النص، تلك المعاني التي تندرج بوضوح تحت مايسمى «برؤية العالم» وهذا الرأى يؤكد العلاقة بين وحدة النص وما فيه من تعدد وغنى، وفوق ذلك فانه يؤكد ايضا الاثر الذي تتركه الدلالة على الدال، واثر الدلالة الشاملة على الدلالات الجزئية للبنى، وهذا الذي أكد عليه جولد مان وضع اللغويين الشكليين والاسلوبيين والسميولوجيين المعاصرين من امثال لوتمان Lottman واوزبنسكي spenkiiy» في وضع محرج للغاية، يقول جولد مان: **: لقد أردت ان اوضح لهؤلاء جميعهم ان بالامكان استيعاب معطيات علم اللغة الخالص، والشكلية الأسلوبية، فيما اخترت ان أسميه «شكل المحتوى Form of content»** .

وهنا يبدو تاثر غولد مان بأعمال برنارد غرونشين Bernard Groethy ولاسيما كتابه «أصول الروح البورجوازية في فرنسا» (غاليمار 1927) الذي استعمل فيه مصطلح «رؤية العالم» استعمالاً جيدا، ولكنه لسوء الخط لم يشع بين الباحثين. وقد كان غولد مان - كما هو واضح - مشدودا الى هذا الكتاب اثناء تاليفه لكتاب «فلسفة عصر التنوير». وهذا من ناحية اخرى، تأثر في استخدامه لهذا المصطلح بجورج لوكاش وكتابه «الروح والاشكال» واستطاع ان يحلل هذا المفهوم، وان يخصله مما إعتراه من طابع مثالي، وفي كتابه «الاله الخفي» تحدث حول الرؤية الماساوية التي اشار اليها لوكاش اثناء الكلام عن كانط دون ان يضمنّها المستوى التاريخي.

الوعي الممكن والوعي القائم:

اما عن حديثه على «الوعي القائم والوعي الممكن» فقد استهله بالتاكيد على ان الجماعات البشرية منذ بدأ بعضها يعتمد على بعضها الاخر في تسيير شؤون حياتها اليومية ومنذ ان بدأت هذه العلاقة بالرسوخ والتطور مع الزمن، تكون لدى هذه الجماعات سياق من المفاهيم يمكنها من فهم ذاتها في الاطار الشامل للمجتمع، وهذا ما وصفه غولد مان من حيث هو سلسلة من العمليات التي تتكشف عن اللاوعي الجماعي، والمفاهيم العقلية التي تعتنقها جماعة من الناس، إما ان تكون مفاهيم موحدة او ذات تنوع كبير، وقد استوعب غولد مان ما جاء في كتاب لوكاش «التاريخ والوعي الطبقي» ولا سيما تأكيده على ان المقولات التي تؤمن بها الجماعة هي محصلة التطور السوسيو تاريخي، وقد تحدث غولد مان عن هذا الوعي واصفا اياه بانه الوعي الحقيقي الذي يميز علاقات الافراد مع بعضهم بعضا، وان كل فرد يحاول ان ينظم علاقته بطبقته بحيث لا يشذ عن تلك المفاهيم ولا يخرج عن طريقتها في «رؤية العالم» ويعد الفنان والكاتب في طليعة الافراد الذين يحاولون تكوين ذات جماعية تتجاوز الذات الفرد Tranindividual Subjects فهو يتوغل بعيدا في استيعاب الافكار والمشاعر التي تكون الوعي الحقيقي القائم للافراد في حياتهم اليومية، ويحاول ان يجعل من هذه الاشياء وحدة موضوعية تتجاوز ذوات الافراد سواء وعى ذلك فعلا اولم يعحبه وهو في ذلك يرتقي بالقيم الضرورية للمجتمع الى مرتبة يمكن ان يسميها «الوعي الممكن» او «الوعي الأقصى»، وهوبهذا المعنى يعيد خلق هذه الاشياء بلغة الاستعارة وطبقا لقواعد السَّرد، ويجب ان لا نغفل عن حقيقة ان هذا الفنان حين يعرض هذه الاشياء عبر رؤيته الانتقادية للعالم فانه لا يستمدها من لاشيء بل إن العناصر الموغلة في الذاتية او المسرفة في التخيّل الفانتزي او اليوتوبي هي اشياء لاتاتيه من عدم، وانما تمت بصلة وثيقة الى العناصر الحقيقية من الوعي، زيادة على مايمده به التاريخ، وقد يلجأ في كثير من الاحيان الى التاريخ، والى ما وراء التاريخ المرتبط بعصره من اجل ان يضع كل هاتيك الاشياء في نظام يفصح عن قدرته في البناء والخلق، الامر الذي يسم عمله بالسِّمة التاريخية، وبكلمة اكثر تعبيراً فإن رؤية الفنان للعالم شيء لايمكن ان يتحقق بعيدا عن وعيه المتميز بالتطور الاجتماعي الذي يتجلى لدى غولد مان في الوعي الموضوعي القائم، والقاعدة التي يمكن استخلاصها مما سبق هي انه لا يوجد وعي يستطيع ان يعبر عن نفسه دون ان يكون ملتحما على نحوما بالوعي الشامل، وهذا ما لم يلاحظه ادورنو حين تكلم في مسالة الوعي النقدي اوهسرل في حديثه حول الأنا السفلى، فالفنان لايستطيع ان يتخيل رؤية

المجتمع للعالم الا في اطار هذا الوعي الشمولي، فهويستوعب مايشيع حوله من مفاهيم عقلية بالقدرة التي يستطيع بموجبها ان يفهم الا مور، وانه لا يكون منفصلا اوشاذا عن العصر الذي هو فيه، والطبيعة الانتقادية التي تتميز بها رؤية الفنان تتحدد بفضل السمة الموضوعية المحتملة التي يحاول ان يضفيها على عمله الفني بحيث ينسجم تماما مع المعطيات الثقافية السائدة، ولما كان «الذات الجمعي» هو العامل الحاسم في تحريك التاريخ فإن المرء يستطيع بالوقوف على بنية الذات الجمعي أن يتامل الموضوعات وان يختار مايريد من المقولات العقلية التي تشيع في أفق الفنان، وهذا راجع الى ان المفاهيم العقلية التي يصوغها وفق النظم الاسلوبي الذي يحرص عليه وكذلك مجمل العناصر البنيوية التي يستخدمها متجذرة أصلاً في الوعي القائم عند معاصريه من الناس، يضاف الى ذلك حرص الفنان او الكاتب على تجاوز المستوى التقليدى للذات كما يتجلى في النوعي القائم، باستحضار النوازع الشمولية والبنيوية التي تميز الوعي لدى طبقة من طبقات المجتمع، وهذا هو مفهوم جولد مان لما يسمى بالانشائية او الشعرية Peesis .

وهو يرى ان الفنان والكاتب يحاولان تاصيل الاشياء باستيعاب الفردي وغير الفردي، والارتقاء بمستوى العلاقة بينهما الى التوحُّد الذي يجعل لهما غاية اومعنى، فهويتفق مع لوكاش فيما ذهب اليه، فالنظرية الموضوعية للوعي الطبقي لاتختلف ابدا مع نظرية الوعي الممكن[19] ومن الواضح ان الفنان يحرص دائماً على استبعاد نفسه من (الكليه النسبية) التي يتميز بها وعي الفرد والانتقال عن طريق الوعي الأقصى الى ايجاد همزة وصل تشد وعيه الخاص الى الوعي الاجتماعي، وعندئذ يصبح بالامكان تحويل الافكار والمشاعر التي يملكها الافراد في ظروفهم الفردية الى عناصر متشابكة في بنية اجتماعية شاملة، يقول لوكاش، ان الكاتب يتتبع الخيط الذي يقوده الى المنابع، وهذه المنابع تتمثل في ان جل المفاهيم العقلية وبنى الافراد يمكن ان يكون مصدرها سلسلة من العمليات الاجتماعية المتوالية[20] اثناء ذلك يكتشف الكاتب تلك العناصر والمقولات الخفية التي تنتظم بشكل ديناميكي عدداً من الافراد الذين يسهمون في تكوين المجتمع او فئة، ويشير غولد مان الى ان الكاتب الدرامي أثناء مزاولته لخلق الاشخاص ينظر بعين الاهتمام الى وضعهم الطبقي من اجل ان تبدو افعالهم وافكارهم واقوالهم مطابقة لاولئك الافراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة، ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع الكاتب الدرامي ان يصوغ لهؤلاء الافراد مايفكرون به ومالا يخضعونه للتامل أو التفكير بحيث يبرز التواؤم بين ذواتهم ووعيهم من حيث هم افراد وبين مستوى الوعي الذي تمتاز به هذه الطبقة من المجتمع، فالوعي الاقصى اذن لدى الفنان يتألف من شيئين، اولهما حرصه الدائم على تكوين ذات فردى يتطابق مع وضع كل شخصية من الشخصيات الدرامية والشيء الثاني هو حرصه على ان تكون هذه الذوات الفردية غير شاذة مطلقا عما يمكن وقوعه من أحداث ومايمكن اعتناقه من افكار واختياره من مشاعر وإحساسات وذلك كله يتصيده الكاتب من خلال الآفاق البعيدة التي يطلق عليها رؤيته الخاصة التي لاتنفصل عن الوعي الجمعي السائد في المجتمع، كتب غولد مان يقول: ليست **المشكلة في ان نعرف ماالذي تفكر به الجماعة ولكن المشكلة هي ان نعرف كيف يتأتى لوعي هذه الجماعة ان يتغير من حال الى اخر دون ان يطرأ تغيير جوهري في طبيعة هذه الجماعة**[21]،

ويستطيع المرء ان يفهم البنىٰ الدالة من خلال تامله لنشاط الافراد الذهني ومدى ارتباطه بالنشاط الذهني لطبقتهم الاجتماعية وهل ينسجم هذا النشاط مع رؤية هذه الطبقة للواقع، ام انه نشاط مستقل عن هذا الاطار الكامل، واذا نجح الدارس في استيعاب الطابع التكاملي لعلاقة الأفراد ببعضهم بعضا داخل الجماعة فانه عندئذ سيقف على الخطوط البارزة التي تتحكم في سعي هذا الجماعة لخلق البنىٰ وقد تطرق لوكاش الى هذه المسالة بوضوح كما تناولها غولد مان غير مرة ولكن الفرق بينهما ان جولد مان دعا الدارس الى تناول الاثار الادبية وتفحصها بحثاً عن البنىٰ بدلا من ان يتجه الدارس الى تاريخ الادب الذي يقدم له معلومات عن التحولات التي تطرأ على البنى الادبية مباشرة، فالتاريخ الادبي بهذا المعنى يقدم أنصاف الحقائق لاجميعها، ولايعني هذا ان وضع الاعمال الادبية في اطارها الزمني المتتابع هوشيء عديم الفائدة، ويمكن القول ان تاريخ الادب هو ابسط الطرق التي نعول عليها في معرفة الحقائق الكامنة وراء ظهور تلك الاعمال ولا بد من الجمع بين هذين السياقين: التاريخي، والتحليل الداخلي

للنصوص من اجل الوصول الى نتائج دقيقة واصيلة تكشف عن الطابع الثنائي للأدب اي الفردي والجماعي «الوعي القائم والوعي الممكن».

التناظر (التشيؤ) Homology

بهذا المصطلح الذي استكمل به غولد مان نموذجه النظري جعل من المجتمع الفني The Art society مجتمعاً تنتظمه علاقة تجانس، وقد طور هذا المفهوم غير مرة. . متنقلا من النظرية تارة الى التطبيق تارة اخرى، وتجلى في الحديث عن هذا المفهوم في كتابه «من اجل سوسيولوجية للرواية». الذي اوضح فيه ان موجة للرواية الجديدة: «The «Nouveau Roman التي ظهرت في فرنسا كانت تجسيدا لأزمة المجتمع الرأسمالي المعاصر، ولا ينبغي أن ننسى الفكرة المذهلة التي امسك بها غولد مان في اثناء حديثه في الموضوع. فقد اكد ان علاقة الكاتب الفنان بالنشاط الابداعي الكامن في معاصريه هي علاقة تقوم على المراودة، وليس على مجرد السعي لتحقيق بعض الاهداف، [22] ولم يشأ غولد مان ان يعود بالعمل الأدبي الى فكرة المحاكاة من خلال حديثه عن مفهوم التناظر، ونحن لانستبعد ان يعتقد القارىء بان مصطلح التناظر ينطوي على شيء مما قصده بمصطلح « الوعي الممكن» Possible cousciousness والشيء الذي لاشك فيه ان هذين المصطلحين يمثلان مستويين بنيويين، وكلاهما لايعد مقياسا نزن به العلاقات

المباشرة التي تربط محتوى النص الادبي بالحقائق التاريخية التي توجد على الهامش [23] وانما هو اصطلاح يثير مشكلة العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة او اكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخيلي للعمل الادبي، وما من احد ينكر ان لوتمان واوزبنسكي كانا قد استعملا مصطلح التناظر على النحو الذي استعمله غولد مان، وقد تحدثا بعمق عن (التماثل) الذي يسود العلاقة بين العمل الفني والموضوع، كما استخدم هذا المصطلح في كتابات بعض السميولوجيين والاسلوبيين، فبعض هؤلاء يذكر ان النظام العلائمي في الادب والفن هو انتاج ثقافي وضع في اسلوب وهذا الاسلوب يبنى من قواعد

وهذه القواعد تعبّر عن نفسها من خلال العناصر التي يتكون منها النص الادبي، وهذه الاراء اصبحت فيما بعد تحقيقا عملياً لتفاسير محتملة كثيرة لعملية الابداع الثقافي، ومن المسلم به اذن ان تنظيم العمل الادبي خاضع اولا للنظام اللغوي، وهذا يعني ان كل عمل ثقافي هو تكوين بنيوي، وهذا بدوره يؤكد ان العمل الادبي البنيوي يتطلب وجود محيط اجتماعي حول الانسان المبدع، فاللغة التي تقدم للمبدع ماهو في حاجة اليه من الألفاظ لينقل المعاني والمؤثرات تحمل الفرد على التعامل باحداث تحتل حيزا في البنى التي هي ليست من إنتاج الفرد وحده، وهذه الفكرة سبق ان عالجها بعمق اوزبنسكي ولوتمان، ولا ريب في ان حديثهما هو الذي حمل غولد مان على استخدام مصطلح (التشيؤ) او التماثل الذي يعد من اهم مصطلحاته ومفاهيمه النقدية مستشهدا بما امكن من الاعمال ليقربه من القارىء،

وممن استخدم هذا المصطلح روسي لاندى Rossi Landi احد السميولوجيين الذي استخدمه في وصف العلاقة بين الانتاج اللغوي والانتاج المادي، وهو مدين لغولد مان في استخدامه لهذا المفهوم وان كان هو الذي تناوله من المنظور السميولوجي، وهو يرى ان كلا النموذجين من الانتاج اللغوي والمادي هما من صنع الانسان وعليها يقوم نظام الاتصال بين الناس، ومن خلالهما تنبثق الانثروبولوجيا وبواسطتهما تستمر قدرة الناشيء على النشوء والتطور في مجالات الابداع والانتاج الثقافي، وبقبول هذه الفكرة ينبغي على المرء أن يسلم بإمكانية اتحاد الانسان بكل الاشياء التي ينتج، ودون هذين العاملين لانستطيع ان نفهم الكثير من الحقائق، علاوة على ذلك فاننا بواسطة هذا المفهوم نستطيع حل الاشكالية المترتبة على ثنائية الفرد المتمثلة في «الجسد والروح» وثمة اربعة عناصر مشتركة بين هذين النظامين من الانتاج هي:

1 . ان الانسان يزاول النظامين من الانتاج معا أي ان احدهما لايمكن ان يكون دون الاخر.

2 . وبناء على هذين النظامين فقط تتحدد الخصائص التي تجعل من الانسان انسانا وتميزه عن سائر الحيوان.

3 . الاتصال اللغوي هو الذي يمكّن الانسان من ادراك الحقيقة

الموضوعية للعالم، فاللغة هي التي تجعله قادرا على تمييز الاشياء الحقيقية ووصفها باسلوب يعبر عن قوة احساسه بهذا الوجود الموضوعي.

4 . ان التطور العملي للمجتمع اثبت ان هذين النظامين من الانتاج متطابقان جدا، فالطفل مثلا ينمو وتنمو معه القدرة على ممارسة هذين اللونين من الانتاج دون تفاوت بين احد السياقين.

وهذا الذي قدمت به للحديث حول المصطلح او المفهوم اردت ان اعبر من خلاله عن الأهمية التي يحظى بها سواء من لدن غولد مان او غيره من السوسيولوجيين او السميولوجيين الذين عنوا بدراسة النوازع المتحكمة في الانتاج الثقافي، وغولد مان نفسه لم يسهب كثيرا في الحديث حول المفهوم كما فعل الاخرون، يقول في كتابه «من اجل سوسيولوجية روائية «: **ان العلاقة القائمة بين الاعمال المهمة الحقيقية والفئة الاجتماعية هي الموضوع الحقيقي للابداع الثقافي، وهي تماثل العلاقة القائمة بين العناصر التي يتكون منها النص والعمل الادبي بصفة عامة** (24)

وهذا الرأى كان سببا في توجيه نقد كثير الى جولد مان (25) ومرد ذلك في اعتقادنا ان غولد مان لم يتمكن من اعطاء هذا الراى حقه في البحث النظري الذي يجعل منه مبدأ نقديا محددا، وفي كتابه (الادب والمجتمع) مر على هذا المفهوم مرور الكرام، والمقترحات التي تلقي بعض الضوء على مفهوم التشيؤ لدى غولد مان هي: التوازن، الامتصاص، التظافر، الفيض Emanation فعل التقارب Converging action والتناظر Analogy فهذه الالفاظ جميعا تعبر بدقة عن المعنى الذي اراده من كلمة التناظر Homology . واذا أعدنا النظر في كثير من المقولات التي اسلفنا الكلام عليها استطعنا ان نكون فكرة واضحة عن مفهوم التناظر لدى غولد مان وجانبه النظري - ولدى النظرة الاولى في كتابه «من اجل سوسيولوجيا روائية» تتكون لدى القارىء فكرة وهي ان تناظراً يربط لديه بالحتمية والمعقولية، وفي كتابه «الادب والمجتمع» يلاحظ القارىء اقتران التناظر بمعنى التوافق اى الصلة اللغوية التي تتصف بها علاقة ما بين اثنين، وبكلمة اخرى فان مصطلح التناظر لايصف جديدا في وصف العلاقة القائمة بين العمل الادبي والمجتمع يزيد عما عبرت عنها كلمات مثل التوازن والتظافر، وهذا المعنى لايختلف بصفة عامة عما ذهب اليه المنهج الشكلي من خلال كلامه على النماذج المثالية Ideal Types ولكن الشيء الذي يفتقر اليه هذا المنهج هو ما نستطيع ان نعثر عليه في نظرية غولد مان البنيوية التكوينية، وهو الديالكتيك، فعن طريق الديالكتيك استطاع غولد مان ان يتوصل الى فهم اعمق لعلاقة التطابق بين هذين المستويين: وان يضع حلا لازمة العلاقة بين النص الادبي والمجتمع، واذا تذكرنا المعاني العميقة لاستخدام غولد مان الاصطلاحي، «رؤية العالم» «والوعي الاقصى»، فاننا نستطيع ان نتصور الخطأ الكامن في تأملنا لفكرة التناظر في ضوء الحتمية، determinist ونظرية الفيض Emanction كما أن مفهوم الامتصاص ليس بالمفهوم الدقيق الذي يمكن ان نلجأ اليه لفهم هذا الاصطلاح ولأن غولد مان لم يذهب بعيدا في الحديث عن التناظر والصفة الحتمية التي تتسم بها العلاقة بين «رؤية العالم» لدى فئة اجتماعية معينة وبنية الاعمال الادبية فان الباحث محتاج الى تامل مقولاته الاخرى لعله يقع على حلّ الاشكالية، وبهذا الشأن نجد ان المبدأ الجدلي القريب من هذا يتمثل في حديثه على حتمية الوظيفة او الدلالة في البنية وكما عبر جولد مان نفسه، فإن كل عمل ادبي بنية، وهذه البنية ذات علاقة وظيفية بالبنية الكبرى، وهذان المستويان من البنى يتبادلان التاثير اثناء تطورهما المتزامن الذي يعتمد التقدم والنكوص مشكلاً سلسلة من العمليات الاجتماعية، ويتضح من هذا ان غولد مان تاثر بجان بياجيه وابستمولوجيته، ولا سيما الحديث عن «البنية الدالة» وعلى ذلك فان من المناسب ان نتأمل مقولة التناظر من خلال هذا المنظور، فالتناظر إذن هو سؤال عن العلاقة بين البنية والوظيفة، هذا مايقول به غولد مان، وتعقيباً على ذلك يمكن القول ان مفهوم التناظر (اوالتشيؤ) هو من المفاهيم القوية التي

جاءت بها البنيوية التكوينية من اجل القاء الضوء على الصلة الحتمية بين العمل الادبي والبنية الدالة الكبرى وهو ليس من اختراع غولد مان وحده، فقد سبق ان تحدث في ذلك لوكاش وجان بياجيه فتوسع الاول في شرح الجانب الفلسفي لهذا المفهوم في حين أن الثاني توسع في شرح الجانب الانثروبولوجي. ومن العسير على المرء الادعاء بان مفهوم التناظر (التشيؤ) يقدم الحل لجميع الاشكالات المتعلقة بالعلائق التي

ترتبط بها الحقائق المختلفة حلا نهائيا، وحجتنا في ذلك هو المنظور الشمولي، زيادة على ذلك فان الوضعية التي تدرس العالم وتأمله دون النظر في علاقة ذلك بالاحساس الشخصي ترى أن لهذه الحقائق وظائف ودلالات تلقائية، اما المنظور الشمولي فهو وحده الذي يعزّز لدينا الاعتقاد بان الحقائق ما هي الا نتيجة للعلاقات، ومن اجل ذلك يصبح من العبث دراسة هذه الحقائق بعيدا عن المجال الحركي (الديناميكي) الذي تنشأ فيه، وهو تسلسل النشاط السوسيولوجي الذي يؤدي الى قيام البنى، وعلى ذلك فان مفهوم (التناظر) او (التشيؤ) لايعد مقياسا نزن به الابحاث، ونستطيع ان نقوّم مثل هذه الاعمال من خلال (الكلية) وما تسودها من علائق، فالمجتمع وحدة كلية، وتبعا لذلك فاننا نستطيع ان نفهم العمل الادبي إذا احسنا التعامل مع هذا المفهوم، ولم نعزل النص عن محتوى هذه (الكلية) السوسيولوجية وينبغي ان نجلو عمق الصلة بين هذا النص وا لمجتمع ووظيفته التي تتجلى في نوع العلاقة بينه وبين البنية الثقافية الكبرى، وهذا يتأتى لنا بيسر اذا نحن استخدمنا فرضية التناظر (التشيؤ) التي تعد الأساس الانثروبولوجي الذي تقوم عليه نظرية غولد مان. ومن الناحية النظرية يمثل العمل الادبي نظيراً للوعي الجمعي لدى طبقة، او اكثر من طبقات المجتمع، ومن اجل ذلك فان العمل الادبي هو الذي يصور العلاقات التي تنشأ بين الافراد أو بين الفرد والطبقة الاجتماعية واسهام كل منهما في الخلق الثقافي لدى الاخر، واختصارهما في وحدة شاملة يسميها لوتمان «الثقافية» او السياق (العلائمي). وقد اوضح جولد مان في كتابه «البنى الذهنية والابداع الثقافي» ان التناظر لاينطبق فقط

على الوعي الايديولوجي للجماعات وانما ينسحب ايضا على مايسمى باللاوعي الذي يتجلى في العناصر المتخيلة في النص الادبي، علاوة على «الوعي الجمعي» لفئة من الناس تندمج في وحدة كلية شاملة، ويوجد بالطبع اختلاف بين مفهوم التماسك في الاعمال الادبية ومفهوم التماسك في البنى الذهنية للجماعة على الرغم من ان هذين المستويين البنيوين متطابقان، ولم يتنبه غولد مان الى الطابع التعددي للعمل الادبي على الصعيد الدلالي: ولا الى أن أن معرفة النص تتطلب إلماما بالمستوى التجريدي للغة وعلى العكس من ذلك نجده مشغولا بتحديد العناصر التي تمنح

العمل الادبي وحدته وتماسكه الوظيفي والدلالي، ملتمسا مـاينطوي عليه العمل من طابع جدلي. وقد سعى في اول الامر الى البحث في المكونات الجمالية الداخلية للنص، تلك المكونات التي تتجسد فيها الطاقة الابداعية للاديب، وهي التي تترتب عليها كفاءة النص في ان يكون عنصرا مكونا - مع نصوص اخرى - للبنية الذهنية الأكبر، وعلى هذا النحو اكتشف جولد مان مايميز النص الادبي من طابع تكويني (تطوري) وما فيه من نزوع الى الانتقاء السلبي وما يستند اليه من أبعاد يقتنصها المبدع من الوعي الحقيقي القائم للافراد.

وتمكن غولد مان بناء على ذلك من الامساك بالطابع الجدلي للتناظر الذي ينشأ من توافق الوعي الفردي مع الوعي (الجمعي) وبهذه الطريقة فقط يمكن للتناظر ان يقيم الدليل على ظهور الواقعية في النص الادبي، تلك الواقعية التي تستند الى العلاقة الحميمة بين النص والقيم التاريخية التي لايمكن ان تتجلى في النص الا عن طريق التناظر، كما يستحيل تبينها من غير هذه الطريقة في التحليل، وكل عمل ادبي عظيم في رأى جولد مان لابد ان يكون فيه جانبان احدهما سلبي والثاني تجاوزي (أي يسموا الى فوق الاشياء السائدة) ولابد من تحققهما في العمل الادبي القيم سواء أكان المبدع فرديا موغلا في معالجة همومه الذاتية ام كان موغلا في تقدير علاقاته بالفئة الاجتماعية التي يخاطبها في النص.

تلك هي المقولات الست الرئيسية التي يتألف منها نموذج جولد مان النظري وتعامله التطبيقي مع هذه المفاهيم فيما كتب هو الذي اكسبها الوضوح واكد وظائفها ودلالاتها التحليلية، وجعل لها مغزى، بل جعل لها سياقا نظريا كان سببا في تزايد القراء والدارسين المقبلين على أعماله.

هوامش

(١) يشير المقدم (هنا) الى بعض ابحاث رايموند وليامز - **Williams Raymond** (المترجم).

(2) من رواد مدرسة فرانكفورت، عاش مابين 1903 - 1969، اسهم في تطوير النقد السوسيولوجي، ومن كتبه: «الثقافة والتصنيع». (المترجم).

(3) L' Homme et la Societe, 2 (1960) p. 109

(4) Marxisme et Scieuces humanies, Gallimard, Paris, (1970), p. 246

(5) المراد من الأصل الثنائي هنا هو المصدر الفردي والجماعي للنص.

(6) Literature et societe , Brussels, 1967. p. 203

(7) ماكس ويبر Max Weber، باحث الماني عاش من 1864 إلى 1920، له مساهات في النقد السوسيولوجي.

(8) Lukase and Heidegger, Op. cit , pp. 81 - 82

(9) Goldmaun , Jean Piaget and Philosophy, P. 158

(10) Ibid , P. 158

(11) Piaget: 10 Structuralismo, Milan, 1968, P. 102

(12) CF. The The language of criticism, P.111

(13) Ibid, P. 109

(14) Ibid, P. 99

(15) Ibid, P. 105

(16) Leenhardt, Apropose de Marxisme et Sciences Humaines, Reveiw de l' enstitate de Sociology, 3 - 4, (1973) P. 560

(17) Imanuel Kant CNew Left Books, London, 1971, P.5o

(18) Kirkegaard Vivant, Gallimard, Paris, 1966, pp 267- 26

(19) History and class Cousciousness, P. 79

(20) Ibid, P.51

(21) La Creation Culturelle dans La Societe Moderne P. 10

(22) Towards a Sociology of the Novel pp. 10 - 12.

(23) Literature et Societe, P. 203

(24) Towards a Sociology of the Novel p. 158

(25) See: Stefan Morawsky: L' Absoin et la Form , paris, (1972) pp: 200 - 209

عامل الإنارة

فؤاد حجازي

سأل رئيس المجلس القروى مرة واحدة، وبعدها أفتى بأنه حديث السن والعمل ولا يصلح لكل هذه المسائل. لجأ الى كتبة المجلس وقالوا. . وعادوا. . . فأدرك الافائدة ترجى من ورائهم، كتب للمحافظ، ومر الوقت وخسر ثمن الدمغة، ترك قريته والتمس مقابلة سكرتير عام المحافظة، وأثناء رحلته لم ينس زجاجتى الأنسولين والفيتامين في جيب الصديرى الأيمن، وفى الأيسر علبة الحقنة وزجاجة صغيرة من الكحول. وفى المحافظة. . استشهدوا بالمنشورات المالية، واستعانوا عليه باللوائح الادارية، وخرج دون أن يفهم شيئا. وقام برحلة أخرى الى حسابات مجلس المدينة، متأبطا علبتيه، صرفوه. . . ووعدوه بقرب انصافه. . وأرسلوا خلفه منشورا بعكس ما قالوا، يريدهم أن يصرفوا له أجر الجمعة التى يعملها مضطرا، فاكتفوا بدلا من ذلك بصرف المنشورات.

وقال الغريب الزناتى لنفسه: ترى. . لوكنت أفندى مثلهم. . . ألن يجدوا لى بين كلمات الورق مخرجا. .

قال منشور بالحبر الزفر: لا توجد ميزانية لصرف العطلات، وقال منشور بالبالوظة الزرقاء الباهتة: على المجالس أن تتصرف بمعرفتها.

وقال منشور بالكربون: من حق عمال الانارة يوم عطلة. تنح الغريب الزناتى بصلعته البيضوية السمراء، وانفرجت شفتاه عن نصف ضحكة، أو الأرجح نصف فتحة وقال وهولا يريد أن يقول: أعطونى الأجازة، ففسر له موظف داهية: من حقك اجازة. . هذا شيء وأن تأخذ اجازة هذا شيء آخر. ووقع رئيس المجلس القروى ورقة بأن حالة العمل لا تسمح: الغريب الزناتى يعمل وحده على آلة انارة المجمعة، اذا غاب أظلمت البلدة.

ويقال إن المريض بالسكر ليس فى حاجة إلى حزن، وعدم صرف العطلات يحرق دخانا أكثر، والغريب الزناتى بسكره، وسجائره وأحزانه، مع هدير المكنة حتى الواحدة صباحا، وفى النهار تراه بجسده النحيل، وعينيه الحمراوين، صامتا، فقد علمته المكنة ألا يتحدث فى حضرتها، ومنكباً على موقد يحاول إصلاحه. . ولاعة تالفة يبعث فيها الحياة سكين يشحذه، ما من شيء يمت الى الآلة بصلة إلا ويحاول معه،   ، وفى الأمر قروش يستعين بها على المعيشة، وما من أحد يعمل أمامه شيئا إلا ويسقطه.

الأوراق فقط هى التى خانته، والكواكب فقط هى التى لاتكف عن الدوران، وأنا فى حاجة الى عطلة لأرتاح، وأنا الراحة تتعبنى، أقصد عدم العمل يتعبنى، مرضي يحب الحركة، عندما أعرق

أكـون سعيـدا، أعطـونى اذن ثمن الجمعـة، وأنـا غريب فى هذه القرية، دائما سواح، قريتى لم أزرها من مدة وأهلى هناك.

منـذ أن حضـرت هنـا شممت رائحـة منفـرة، هذه قريـة تكـره الغـريب، قلت لنفسي لن أرتـاح فيهـا. . وقـد صدقت، أهلهـا يريـدون أكلى، لو تعطلت الآلـة لحظـة نهشوا لحمي، وتجمهروا فى الصبـاح أمـام باب رئيس القـرية. صدتنى شتائمهم وألسنتهم الطـويلة عن المـرور فى بعض الشـوارع، قسمـا بالله سأقتـل من يتعرض لى، بلد لا تنفع فيه المرؤة. اصرفوا لى اجرى، أنا وحيد فى العمـل. . ماذا أعمـل لو تعطـل خط، أمـا تصبـرون، البلد مظلمـة، منـك لله ياغـريب يازنـاتى، ليقذف الله بكم جميعاً الى جهنم، أنـا وحـدى أعالج الآلة وأصبر عليها، ما ضركم لو تعطلتم يومـا، أنـا لا أتقـاضىٰ أجـرا عن ذلـك - البنـد لا يسمح - لعن الله البنود، هل يفهم أطفالى معنى أن البند لا يسمح.

نزل مصـر يسعى فأخـذوه «تحـرى». ليس معـه أوراق تثبت شخصيته. نسي بطاقته، ياناس أنا معروف فى بلدنا. . اسألوا أى واحد عن الغريب. هذا ليس شأننا. . هل معك أوراق؟

ملعون هذا الورق الذى يتحكم فى الانسان، فى الصباح قاموا بالتحريات اللازمة وأخلوا سبيله.

لا علاج للنسيان الا بعمل أكثر من بطاقة. . واحدة فى بنطلون الشغـل وواحـدة فى الجـلابيـة. . ، علم بطريق الصدفة أن تكرار البطاقة يوقعه فى مشاكل لا حد لها، فوقع فى حيرة أكثر.

طلب من قريب له مسـافـر إلى القـاهـرة أن يقرأ له الفاتحة فى الحسين ليجبـر الله بخـاطـره، ونسي الـرجـل ولم يتـذكـر الا أثناء عودتـه، فأبىٰ ضميـره الا أن يدعـو له أثنـاء مروره أمـام أحد اولياء الريف المغمورين.

وجـاء منشـور مطبوع على الآلة الكاتبة بحروف واضحة يقول: عمال الانارة الراغبون فى عطلتهم الأسبوعية يحصلون عليها.

جاء الفـرج أخيـرا، سأعمـل ليلة لأهـل الله، وينبغي أن أوفى النذر وأزور الحسين، نظرة ياأهل البيت، ولكن الرجل لم يقرأ لى الفـاتحـة عنده، وكيف أهتدى إلى شيخه الذى لم يسمع به أحد، وهو نفسه لا يعرفه. دع هذا عنك الآن وفكر فى زيارة بلدك، ياه. . مصيـر الحى يتـلاقى، ستكـون ضيفـا عزيـزا عليهم، ولأول مرة سأذهـب الى البيت مبكـراً، وأنـام حتى تلسعنى حرارة الشمس وأستريح قليلا من لذعات الناموس، وسأجد وقتا كافيا لاصلاح ما أريد.

وجـاءت ليلتـه، فامسىٰ الى منـزله خفيفا لا يحس بنفسه، غير مصدق، عيون الفلاحين ترمقه كأن بينهم وبينه ثأرا وهو يلعنهم فى سره، ويكـاد يضحـك بوحشيـة وتشفي، اليوم ينتقم منهم دون أن ينالوا شيئا.

وغـرقت القـريـة فى الظـلام، وعـاد عصـر الهباب، عاد عصر «اللمبـة» ذات الفتيلة، والتى يطفئهـا الهـواء أثنـاء الانتقال من دار الى آخـر. وتحـددت تحـركـات الفـلاحين الليلية. وحشر الصبية أنفسهم فى المضاجع. والصيف يحب النوم متأخرا، ولكن عيون الآبـاء الـزاجـرة وشتـائمهم النـابعة من نفاد الصبر وقلة الحيلة، لا تبقيان أمامهم فرصة للهو أو عبث.

وتليفـزيـون المجمعـة صامت، لا يبث مسـرحياته، ولا يبعث ضحكـاتـه، وحـرم الفـلاحون من البنات ذوات العيون الجميلة، والشعور المسبسبة. . ياوعدى ياولاد.

ولم يبق ساهـراً سوى حلقـات. . هى بقايا قرية. . تلتف حول مصبـاح «يشحـر». وصـدور تستميت فى اعتصار الغاب، ولم يعد يضىء الليل غير جمرات النار.

وساعـة الظـلام طويلة. . لا حد لهـا. . قلقـة. . لا تريـد أن تنتهى. . . والغـريب الـزنـاتى يتقلب على الجنبين. . . يحس بضيق مبهم. . فتـح البـاب طلبا لنسمة، راعه الهدوء المستكين، وأحس بضجـر ونمـة أنفاس، لم ينم أصحابها بعد، والليل يرفض أن يتقـدم فى هذا الجـو المشحـون بالتـوتر. وانتفض الغـريب الزناتى، وواتته رغبة أن يظل ماشياً ولا يري وجهه لاحد، فى مثل هذه اللحظـة من كل يوم كان وجهـه يشـع بالابتسـام قبل أن يوقف الآلـة بخمس دقـائق يرسل اشارة تنبيه يطفىء النور ثم يوقده ثانية.

وكثيرا ما تصادف أن يعطى الاشارة ومسرحية فى التلفزيون لم تنته بعـد، يهـرع اليـه النـاس يرجونه، فيحتج بأن الوقود لا يكفى وأنه ملزم بالانارة كذا ساعة، فيردون عليه: ياسيدى. . بكره نوّر متأخر شوية.

اختلج بدنه؛ ولفه شيء كا لحزن لا اسم له، شعر بأنه يريد أن يفتح فمه بكلام أبدا.

غطى أذنيـه بطـاقيـة صوفيـة، ووضع عباءة قديمة على كتفيه، ونظر فى ساعته، وفكر قليلا. .

وفتح الباب، فلفحه هواء بارد.

قصائد مقاومة: ارنستو كاردينال

Ernesto Cardenal



عن الأسبانية

ترجمة

د. محمد عبدالله الجعيدي

تخطيط: هناء مال الله

1 ـ ارنستو كاردينال

في مدينة غرنـاطـة بنيكـاراغـوا ولد Ernesto Cardenal سنة 1925 ، في بيت شعـر وفكـر . عاش طفـولتـه في مدينة ليون مسقط رأس روبن داريو (1867 ـ 1916) رائد الشعر الاسباني الحديث . وراح في سن مبكرة يكتب شعراً ، وهو مزيـج من الملحمـة والشعـر الـرومنسي . رحـل سنـة 1940 الى ناسكارونس (المكسيـك) فدرس الآداب والفلسفـة واعد اطروحة في «الشعر النيكاراغوي الجـديـد» ، وكتب خلال هذه الفتـرة أيضـاً «المـدينـة المهجورة» وهي قصيدة تحكي قصة حب فاشل ويرفض حتى الان تضمينها أياً من مختاراته .

وينتقـل لدراسـة الادب الاميركي في جامعة كولومبيا بنيويورك فيتتلمذ على شعر عزرا باوند ويستفيد منه في تطوير شعره الذي يصبح اكثر واقعية ويتخلص من رومنسيته ويتخصص فيما يعرفه النقاد بـ «التطعيم» : أي أن يتناول الشاعر موضوعاً تاريخياً قديماً ويصبه في ثوب حديث معاصر . ويمكننا ملاحظة تطور الشعر النيكاراغوي بعامة وشعر كاردينال بخاصة من خلال مجموعتي مختارات صدرت الاولى في مدريـد سنـة 1949 والثـانيـة في هافـانـا سنة 1973 ، ففي الفترة الممتدة بين صدور المجموعتين شهد شعر ارنستو كاردينال تطوراً كبيراً وغلب عليـه طابـع الاحسـاس بالألم تجـاه الظلم السيـاسي والاستغـلال الاقتصـادي الـذي كانت تمـارسـه الـولايـات المتحـدة الاميـركيـة وعمـلاؤها المحليون على مدى قرن من الزمان .

في نهـايـة الاربعينـات يزور مدريـد ثم يعـود سنة 1951 الى بلاده فيكتب «المضيق المـريب» الـذي يحـاول فيـه النظر الى أميركا اللاتينية من الخارج ، وفيـه يظهـر تأثيـر عزرا باونـد واضحـاً ، ويكتب أيضـاً «تكـريم للهنـود الحمر الاميـركـان» حيث يمـزج المـاضي العريق بالحاضر الظالم عبر اسلوب ثوري معـاصـر يلجأ فيه الى السخرية ، فيهز واقعنا ويبعث الامل في النفوس ويجعلنا نتنبأ لأميـركـا اللاتينية بمستقبل أفضل . ويضرب هذا الديوان بجذوره في كنوز الشعـر النيكـاراغـوي الحـديث بعامة وكتاب «تيكو تيشيمي» بخاصة الذي يعد اول مصـدر تحـدث فيـه روبن داريـو عن الاصـول الهندية الحمراء في الشعر النيكـاراغـوي الحـديث . وفي هذه الفترة أيضا كتب «هجائيات» القصيدة التي يحلو لكـاردينـال ، دائمـاً ، أن يصـدر بهـا مختـاراته الشعرية والتي تمثل الحد الفـاصـل بين جيـل الطليعـة وجيـل كاردينال في الشعر النيكاراغوي ، وبسببها أصبح مطارداً لدى السلطة ، وفي مخبئه شارك في الاعداد لثورة 1954 :

وزعت منشورات سرية\
تحديت الحراس المدججين بالسلاح\
وصحت في منتصف الشارع :\
تحيا الحرية !

وبسبب خطأ تكتيكي يضـع سومـوثـا يده على بعض خيـوط المحاولة الثورية فتقع الكارثة على نيكاراغوا ويمعن الطاغية تقتيلاً بالشعب وتدميراً بالبلاد :

في ابريل تجف الحقول في نيكاراغوا\
انه شهر الحرائق في المزارع\
شهر الحر\
مرابع الماشية مغطاة بالجمر\
والربىٰ كلون الفحم\
في ابريل قتلوهم\
أنا كنت معهم في تمرد ابريل\
وتعلمت الضرب على الرشاش «رايسنغ»

ويـواصـل ارنستو كاردينال في «ساعة الصفر» وصف عمليات تعذيب المعتقلين في سجون سوموثا :

كانت كلاب السجن تنبح أسفا\
وجيران الثكنات يسمعون الصرخات\
في البداية\
صرخة واحدة في منتصف الليل\
ثم مزيد من الصرخات\
مزيد من الصرخات\
ثم صمت\
ثم اطلاق نار\
رصاصة واحدة\
ثم سكون آخر\
فسيارة إسعاف

في سنـة 1957 يلتحق ارنستـو كاردينـال برهبـانية جيشسيماني (الولايات المتحدة الاميركية) ويتتلمذ على القس توماس ميرتون صاحب المفهـوم الـدنيـوي التقدمي الثوري للدين . وبعد سنتين يواصـل تعليمـه الـديني في كيـرنـا باكـا (المكسيـك) وكولومبيا ، فيكتب «جيشسيمـاني كي» جاعـلاً من الحب سنـداً تقوم عليه حياة الانسـان ، ويحظى لكتـابه هذا بمقدمة يكتبها ميرتون نفسه . وفي

هذه الفترة أيضاً يكتب «مزامير» التي هي عبارة عن إحساس عميق بمعاناة الاخرين، وهي تجربة أنضجها كاردينال ووصل بها الذروة في التعاطف مع الغير في «ريفيات الكوا» و «صلاة لأجل ماريلين مو نرو ..»؟

في علم الاحياء
رأيت تطوراً جديداً
....
لحناً جديداً
كل كواكب الاحياء الاخرى
سمعت الارض تغني
أغنية حب

وتعينه الكنيسة سنة 1965 قسيساً لما نكارون بأرخبيل سولينتينامي في بحيرة نيكاراغوا الكبرى، فيقيم صحبة بعض القساوسة الاحداث أو الذين لا ينتمون لرهبانية بعينها جماعة تأملية ثورية تعمل على مساعدة الفلاحين والصيادين فكرياً وادارياً وتصبح الجزيرة مزاراً للسائحين وعشاق كاردينال الانسان والشاعر، حتى يكتشف سوموثا تعاطفها مع الثوار الساندينيين فيدمرها ويفركاردينال متنقلاً من منفى الى آخر.

وعند منتصف ليلة 1972/2/22 هز ماناغوا زلزال دمرها تدميراً يكاد يكون تاماً، ومن هذه التجربة استوحى كاردينال قصيدة «الآلهة تتنبأ بمصير ماناغوا» حيث اعتبر الحدث غضباً ربانياً وتحذيراً توجهه الآلهة للبشر ومفاده أن ثمة فساداً وجوراً يجري على الارض يذهب ضحيته أناس أبرياء وأن الآلهة عن قريب سوف تقتلع هذا الفساد المتمثل في النير السوموثي الحاكم، والتسلط الاميركي المهيمن، على نيكاراغوا، حيث يعود الشاعر الى الله من خلال الكتاب المقدس ليستطلع معنى حدوث الزلزال ومستقبل الاوضاع حيث يزول الطغاة ويتحقق الحكم الديمقراطي الشعبي وتبعث الحياة في ماناغوا بعد أن عاشت تجربة الزلزال القاسية التي هي عند كاردينال مظهر من مظاهر الوجود السوموثي اليانكي. «فأمام الكارثة تتفتح للمتبصر ابواب الاحساس بالحياة وبالعالم، فتتفتح السموات السبع ويصبح ممكناً عمل مقارنة واقامة العلاقة بين العصور التاريخية وكشف القشور الخارجية التي تشكل النسيج الحالي للواقع في أميركا اللاتينية.. تنكشف حقبات ما قبل التأريخ العريقة وتتضح هوية العصور القادمة، ولكون كاردينال رجل دين فإنه مراع للممارسات والطقوس الدينية لدى البسطاء والعفويين من البشر الذين لا يعرف عنهم أكثر من أنهم كانوا مع الله في فقرهم ونضالهم. من هنا لم يعد ثمة شك في أن يرى كاردينال في الزلزال الذي إجتاح العاصمة، علامة على حضور الخالق وأن يعبر عن ذلك بصورة تقليدية مقتبسة عن الكتاب المقدس وعن الشعب، صورة لم يستوحها أحد حتى الآن».

مملكة الله قريبة
مدينة الرفاق الجماعية
فقط الاموات يبعثون
ومرة أخرى تعود الاثار
مسيرة الحج
لم تنته بعد
كنيسة المستقبل ستكون
كنيسة ثوار فقط
إنسان جديد
زمن جديد.. أرض جديدة.
مدينة دون طبقات
مدينة حرة
حيث الله كامن في كل شيء

ويدعى إرنستو كاردينال سنة 1976 الى هافانا (كوبا) كعضو تحكيم في جائزة «كاسادي أميريكاس» الادبية، فيعجب بالنظام الاشتراكي كنهج يحمي الفقراء ويحفظ للانسان كرامته، فيصب تجربته في «كوبا» الذي صدر سنة 1977. ويتنقل بين كوستاريكا وأوروبا كمسؤول اعلام في الثورة الساندينية حتى يصبح سنة 1979 وزيراً لاعلام حكومة الثورة المؤقتة بعد إنتصارها.

2 ـ هجائيات

ـ 1 ـ

كلاوديا، اليك أقدم هذه الاشعار
لأنك أنت صاحبتها
كتبتها سهلة كي تفهميها
انها لك وحدك
وإن لم تحظ الاشعار بانتباهك
فذات يوم ستطير شهرتها في كل أرجاء أميركا اللاتينية . . .
إن كنت تستخفين بالحب الذي أملاها،
فان أخريات سيعلمن بهذا الحب الذي لم يكن لهن نصيب فيه
قد ترين ياكلاوديا أن هذه القصائد
(المكتوبة لتغزو قلبك)
توقظ في قلوب عشاق غيرنا قرأوها
القبلات التي لم يوقظها فيك الشاعر

ـ 2 ـ

حذار ياكلاوديا عندما تكونين معي
لأن أقل ايماءة، أقل كلمة، زفرة من أقل زلة،
قد تصبح محط إهتمام الدارسين
ورقص كلاوديا في الذاكرة يبقى خالداً
كلاوديا، حذار

- 3 -

كلاوديا، من دور الخيالة هذه
من هذه الحفلات،
من حلبات سباق الخيل هذه
شيء لن يبقى للاجيال القادمة
سوى اشعار إرنستو كاردينال في كلاوديا
(وربما)
اسم كلاوديا الذي إحتضنته تلك الاشعار
وأشعار أقراني، إذا قررت إنقاذها من النسيان
سأضمنها في أشعاري لأجعلهم اضحوكة



- 4 -

قد يكسب الاخرون مالاً كثيراً
لكني أنا الذي أنفقت هذا المال
كي اكتب اليك هذه الأغاني
إليك أنت
أو لأخرى بدلاً منك
سوف أغنيها
او لا أكتبها لأيّ كانت

- 5 -

عندما فقدتك
أنا وأنت خسرنا :
خسرتُ لأنك أعز ما أحببت
وخسرتِ لأنني أحببتك أكثر
أما عن خسارتنا معاً
فأنت الخاسرة الكبرى :
لأنني أستطيع أن أحب أخريات كما أحببتك
أما أنت فلن يحبوك كما أحببتك أنا . .

- 6 -

أيتها الصبايا
علَّ يوماً يأتي تقرأن فيه
هذه الاشعار مأخوذات بها
وتحلمن بشاعر
وتعلمن بأنني كتبتها
لواحدة مثلكن
دون جدوى

- 7 -

سيكون هذا هو ثأري :
أن يقع بين يديك ذات يوم
كتاب شاعر ذائع الصيت
وأن تقرأي هذه الابيات
التي كتبها الشاعر اليك وأنت لا تعلمين

- 8 -

يوم أخبروني بأنك تعشقين آخر
ذهبت الى حجرتي
وكتبت ضد الحكومة
هذا المقال
الذي بسببه أنا الآن معتقل

- 9 -

هي كانت لشركة كيللي أند مارتينيث سيا المحدودة
قد بيعت
كثيرون سيبعثون اليها هدايا الفضة
وآخرون سيبعثون اليها هدايا كهربائية فضية
وعاشقها العتيق يهديها هذه الهجائية

- 10 -

يامن تعتزين بأشعاري
ليس لأنني أنا كاتبها
وانما لأنك أنت ملهمتها
ورغم أنها كانت ضدك
فقد تمكنت من الهام رائع القصيد

- 11 -

وزعت منشورات سرية
صحت في منتصف الشارع :
تحيا الحرية
تحديت الحراس المدججين بالسلاح
أنا شاركت في ثورة ابريل
ولكني أشحب عندما أمر ببيتك
ونظرة واحدة منك تهز كياني

- 12 -

مريم ، تقبلي هذه الورود الكوستاريكية .
مع هذه الاشعار الغزلية :
ستذكرك أشعاري
بأن ملامح الورد
تشبه ملامحك
ستذكرك الورود بضرورة وأد هذا الحب ،
وعندما ينضوي الحب
وتتلاشى ورود كوستاريكا
سيمر طيفك مرور اليونان وروما
وتتذكرين ، يامريم ،
هذه الاغنية الحزينة

- 13 -

(تقليداً لبروبيرثيو)

أنا لا أغني صمود ستالينجراد
ولا ريف مصر
ولا النزول الى شاطيء صقلية
ولا حملات الجنرال ايزنهاور في الراين
أنا ، فقط ، أغني غزو قلب فتاة

لا بمجوهرات مورلوك
ولا بعطور دريفوس
ولا بنبات السحالي في صندوقه الشفاف
ولا (بسيارة) كاديلاك
وانما بقصائدي فقط غزوتها
وهي تفضلني، رغم فقري على كل ملايين سوموثا

ـ 14 ـ

عشرون عاماً أمضيتها في جمع
عشرين مليون «بيسو»
لكننا ندفع عشرين مليون بيسو
كي لا يفعل أحد فعلتك

ـ 15 ـ

فأنت لا تستحقين مجرد هجائية

ـ 16 ـ

لازلت أتذكر
ذلك الشارع بأنواره الصفراء
وذلك البدر بين الاسلاك الكهربائية
وتلك النجمة عندالمنعطف
ومذياعاً بعيداً
وبرج المرئيد الذي كان يعلن الحادية عشرة
والضوء المذهب من بابك المفتوح على هذا الشارع

ـ 17 ـ

مع تنوير أزهار المالينشيس
في شهر أيار ولد حبنا
في ماناغوا ـ في آيار وحده ـ

تزهر المالينشيس
وفي الأشهر الاخرى تزهر أعمار
لكن المالينشيس تعود في مايو
فتزهر من جديد
أما الحب الذي قد ذهب
فلن يعود مرة أخرى

ـ 18 ـ

وفجأة في الليل، صفارة النجدة
تعوي وتعوي وتعوي
عواء جنائزيا
تولول به صفارات المطافىء
أو سيارة الاسعاف البيضاء
موحية بالموت،
كنداهة الليل،
شيئاً فشيئاً تقترب

فوق الشوارع والبيوت
تعلو وتعلو، ثم تهبط
تكبر وتكبر، ثم تنزل وتبتعد
تعلو وتهبط
لا حريق ولا موت، انه سوموثايمر

ـ 19 ـ

الليلة الماضية سمعت أصوات طلقات نارية
من جهة المقبرة قد سمعت
لا أحد يعرف القتلى، أو القتلة
لا أحد يعرف شيئاً
الليلة الماضية سمعت اصوات عيارات نارية
هذا كل ما في الامر

- 20 -

أنت في الزحام وحيدة
كالقمر والشمس، في السماء وحيدة
بالأمس بين الاف البشر
في ملعب الكرة كنت
منذ أن دخلت لمحتك
كما لو كنت وحيدة
في ملعب كرة خالٍ

- 21 -

لكنك بالليل ترين أرزك
ولو بياءك المقلية بنكهة طازجة
و «توريتا» ساخنة (1)
أو موزاً مشوياً
تأكلينه دون حرس خاص
وفنجان الكاكاو لا يذوقه مساعد قبلك
ومن ثمة، اعزفي على قيثارتك
أغنية قروية
ولا تنامي محاطة بمعارضين
واسلاك شائكة وابراج

- 22 -

عيناك قمر يترقرق في بحيرة سوداء
وشعرك أمواج سوداء تحت السماء
بلا قمر
وتحليق البوم في ليل أسود

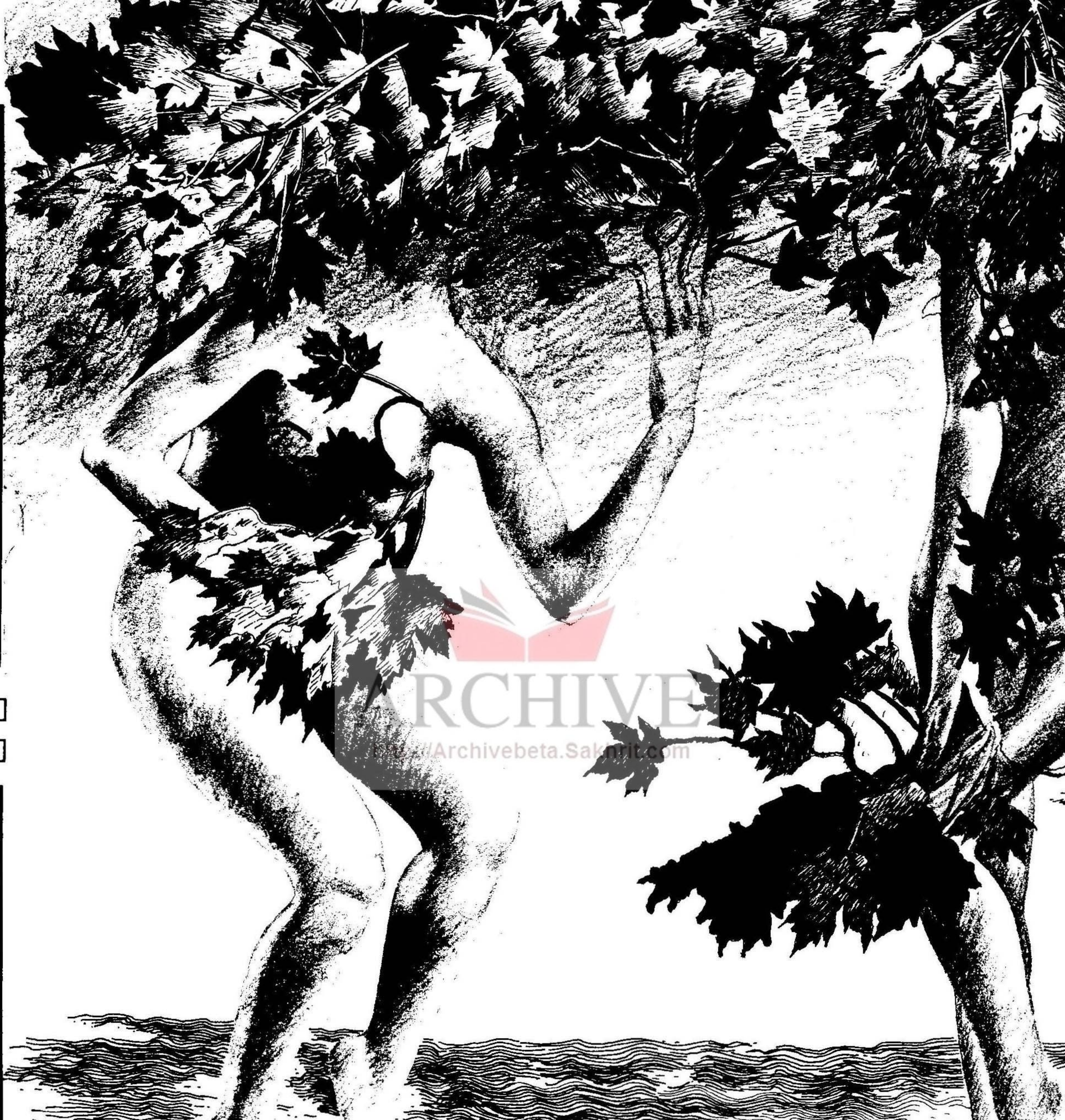


ـ 23 ـ

تذكري فتيات كثيرات جميلات كن :
كل جميلات طروادة وجميلات أكايا
جميلات طيبة وجميلات روما بروبيرثيو
كثيرات منهن تركن قطار الحب يمر
فمتن ، ومنذ زمن إختفين
وأنت أيتها الجميلة ، اليوم ، في شوارع ماناغوا
ذات يوم ستصبحين مثلهن إرث زمنٍ ولّى وإندث
يوم تصبح فيه محطات البنزين آثاراً دارسة
فتذكري جميلات شوارع طروادة

ـ 24 ـ

في مكان بالقرب من بحيرة تيسكابا
ـ كان هناك مقعد في ظل شجرة مثمرة ـ
أنت تعرفينه
(ستعلم تلك التي اليها اكتب هذه الاشعار
أن هذه الاشعار كتبت اليها)
أنت تذكرين ذلك المقعد
وتلك الشجرة
القمر منعكس على بحيرة تيسكابا :
أضواء قصر الطاغية تنعكس على بحيرة تيسكاب
الضفادع في قاع البحيرة تغني
تلك الشجرة لا تزال موجودة حتى الآن
نفس الأضواء ما زالت تتلألأ
على بحيرة تيسكابا
حيث ينعكس ضوء القمر
أما ذلك المقعد فسيظل وحيداً هذه الليلة
أو مصحوباً بعاشقين سوانا



- 25 -

(تأبين لأدولفو باثيث بوني)

قتلوك
وما قالوا أين دفنوك
لكن من يومها أرض الوطن
باسرها أصبحت ضريحاً لك
أو لنقل :
في كل شبر من تراب الوطن
لا يحتضن رفاتك
بعثت من بين أجداث الموتى
ظنوا بأنهم قتلوك
يوم أطلقوا الرصاص عليك
ظنوا بأنهم دفنوك
وما فعلوه هو أنهم دفنوا بذرة

- 26 -

سوموثا يرفع الستار عن تمثال سوموثا في ملعب سوموثا

ما أنا بمعتقد بأن الشعب قد نصب هذا التمثال
لأنني اكثر معرفة منكم بأنني أنا الذي أمرت بتشييده
ولا أعتقد بأن الاجيال القادمة ستتركه للأحفاد
لأن الشعب، سيطيح به ذات يوم
ولا أنا بمن يزعم أن لي حبيباً يقيمه في حياتي
فغير الموت، انتم لن تشيدوا لي :
أنا الذي نصبت هذا التمثال
واعرف بأنكم تبغونه

ـ 27 ـ

في لانديتراس كانت، كل مساء تتمشى بصحبة أمها
وعند منعطف شميدتور كان هتلر ينتظر
ليراها تمر
كانت سيارات الاجرة والحافلات تمر
بحملها تنوء
والعشاق يستأجرون قوارب في الدانوب
لكنه ما كان يعرف الرقص
ولم يجرؤ، قط، على التحدث اليها
ثم مرت بصحبة تلميذ بالمدرسة الحربية
من دون أمها
ولم تمر بعد ذلك
من هنا
الجستابو وضم النمسا والحرب العالمية

ـ 28 ـ

تأبين لخواكين باصوص

هنا في هذه الشوارع كان سيراً
على الأقدام يمر
دون عمل، دون منصب
فارغ الجيب
شعراء وبغايا ومذنبون فقط، عرفوا أشعاره
قط. ما غادر وطنه
كان سجيناً
والآن ميتاً
ليس له أي نصب تذكاري
لكن
تذكروه عندما تصبح لكم قناطر بالاسمنت المسلح
وتملكون مولدات كهربائية ضخمة

وجرافات وصوامع مفضضة
وحكومات جيدة
لأنه بشعره هذب لغة شعبه
التي بها سوف تكتب، ذات يوم،
الاتفاقات التجارية والدستور
ورسائل الحب والقرارات

- 29 -

راح الحرس الوطني يبحث عن رجل
رجل يأمل أن يصل الحدود هذه الليلة
اسم هذا الرجل غير معروف
ورجال آخرون كثر مدفونون في خندق
عدد هؤلاء الرجال غير معروف
وغير معروفة أسماؤهم
حتى مكان وعدد الخنادق غير معروفين
راح الحرس الوطني يبحث عن رجل
رجل ينتظر الخروج من نيكاراغوا هذه الليلة

- 30 -

قصائدنا حتى الان يستحيل نشرها
تتناقلها الايدي مخطوطة
أو مصورة
لكن،
يوماً سيمحى اسم الطاغية
الذي ضده كتبت
وستظل هي مقروءة

- 31 -

قد نتزوج، هذه السنة، ياحبيبتي
قد نمتلك بيتاً

وقد ينشر كتابي،
أو قد نسافر كلانا الى الخارج
ربما يسقط سوموثا
ياحبيبتي

- 32 -

أتظنين أن الملائكة
ستمحو منعطف بائعة الجوافة هذا
حيث - رغم ظهور الشحوب والصمت فقط
عليك -
قابلتني فزعة مسرورة

- 33 -

كورن إيرلاند
مياه ساوث ويست بي
أشد زرقة من السماء،
ولكن عينيك أشد زرقة منها
في جوف قنطرة «بي» كنز قراصنة
لكن شعرك أثمن من هذا الكنز

- 34 -

أمطار أيار سقطت
وتفتحت أزهار المالينشيس من جديد
وطريق «دريا» بهيج تملأه البرك
لكنك لم تعودي معي

- 35 -

كما تناجي العصفورة ليلاً
عصفوراً على غصن آخر:

«إن شئت أيها العصفور
أن أرحل، فسوف أرحل»
ومن على غصنه العصفور يناديها:
«إن شئت أيتها العصفورة
أن آتي فسوف آتي
ان شئت أن آتي فسوف آتي»
وعندما تنتقل الى غصنه،
ينتقل العصفور الى غصن آخر:
«أهكذا أناديك
وأنت تبتعد
أهكذا أناديك
وأنت تبتعد»

- 36 -

لو أنهم في ثورة ابريل قد قتلوني معهم
لما كنت قد عرفتك
ولو كانت ثورة ابريل الآن
لقتلوني معهم

- 37 -

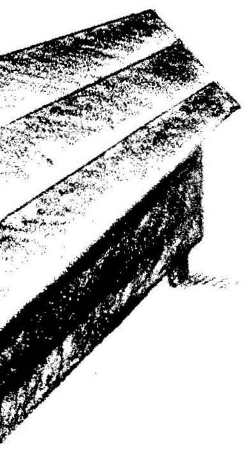
كنّا عاشقين
عندما تفتحت أزهار الكورتيس المذهبة
أصبحنا غريبين، ولا زالت أشجار الكورتيس
تحمل الازهار



ـ 39 ـ

جئت في الاحلام تزورينني
لكن الفراغ الذي تركته بذهابك
أصبح حقيقة :

ـ 40 ـ



أنت أقرب الناس اليَّ
مع ذلك لم أرك
منذ زمان طويل
الا في الاحلام

ـ 41 ـ

هل سمعت صراخ الدب ـ الحصان
ليلا
أوووو أوووو
أو الذئب وحيداً في ليلة مقمرة
أيو وووو؟
فهذه الاشعار هي
ذلك الصراخ نفسه

3 ـ ريفيات الكوا

سأحدثكم عن صراخ أهل الكوا
صراخ النساء كما لو كن في حالة وضع
مارية بينانشيا ذات التسعين عاماً
صماء، تكاد تكون جثة



في وجه الحراس تصرخ :
لم أر أي صبي
وأماندا أغيلار في الخمسين من عمرها
مع إبنتيها بيترونا وإيرليندا :
«لم أر أي صبي»
كما لو كن في حالة وضع
ـ ثلاثة أشهر معتقلات في ثكنة في الجبل
أنخيلا غرثية ذات الخمسة والعشرين عاماً
وست أحداث أخر
كانديدا ذات الستة عشر عاماً
ترضع طفلة ضامرة هزيلة
كثيرون سمعوا صرخات الكوا هذه
أناث البلاد كما لو كانت في حالة وضع
عندما إستيفانة غرثية وأربع أحداث أخر
من المعتقل خرجن

وضعت مولوداً
توجب عليها أن تقدم أطفالها
للاقطاعي هدية
إميليندا إرناندث ذات الستة عشر عاماً
من البكاء وجنتاها لامعتان
جدائلها بالدموع مبتلة . . .
في تاثوا اعتقلن وهن في الطريق الى وسلالة
نبات الذرة يزهو و «اكوازه» كبيرة
كانت الدوريات تدخل بالمعتقلين وتخرج
إستيفان في الهليكوبتر حملوه
وبدونه بعد برهة عادوا . . .
خوان إرناندث أخذته الدورية
الليلة الأولى، وبعدها لم يرجع
وليلة أخرى ساترنينو أخذوه
ولم نره بعدها . . . تشيكو غونثالث
أيضاً أخذوه
لأناس لا نعرفهم
عند صياح الديك من كل ليلة
يحدث هذا أيضاً
ماتيلدي جالسة طرحت
يوم أمضوا الليل عن الفدائيين
يسألوننا
حارس ينادي: كانديدا،
لقد أتيت، إغسلي هذا البنطلون
لكنه كان ينوي أشياءاً أخرى
(كإعلان الكا ـ سيلتزير سوموثا في الصورة يتبسم)
وآخرون حالهم أسوأ في شاحنة عسكرية يصلون
بعد ثلاثة أيام من خروجهم كانديدا وضعت مولوداً
هذه هي قصة صراخ أهل الكوا
كصياح الديك،حزينة
الحكاية التي ترويها فلاحات الكوا

يروينها باكيات
كما لو كن من وراء ضباب الدموع يلمحن سجناً
وفوق السجن طائرة عمودية
معهم لا تحلم شيئاً
ولكن نعم
بقلب الظلام يأتوا يحلمون
أحلامهم طويلة، مطموسي الملامح في الضباب
مسرعين
يعبرون جدولاً
بنبات الذرة يتسترون
(كالاسود)
يبرزون،
من بين أعواد الذرة يخرجون
واثبين
يفاجئون الحراس
الى المخيم يصلون
(بالأمجاد محفوفين)
كانديدا وأماندا وإميليندا
- بمخاليهن -
ليال طوال في الاحلام
يصعدن جبلاً
وماريا بينانثيا ذات التسعين عاماً
أغانٍ بهيجة راحت تغني
ليلاً في الأحلام
في جبال موحشة يأتينهم
ليال طوال
الى الشباب يأتين

حوار
مع الدكتور
عبد القادر القط

حول الشعر وتيارات النقد الحديثة

أجرى الحوار
احمد عنتر مصطفى

● الدكتور عبدالقادر القط وجه من وجوه حركة الثقافة العربية، عرفته الساحة الأدبية شاعراً وناقداً وأستاذاً جامعياً، بدأ عطاءه الأدبي منذ أوائل الأربعينات؛ وعبر ما يزيد عن أربعين عاماً لا يزال يمارس عطاءه النقدي؛ فضلاً عن رئاسة تحرير مجلة (إبداع) القاهرية التى تعنى بشؤون الأدب والنقد.

* تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة عام 1938.

* عمل لمدة 7 سنوات أميناً لمكتبة جامعة القاهرة واشترك خلال تلك الفترة مع نخبة من الأساتذة في تحقيق المجلد الأول من كتاب [الذخيرة؛ في محاسن أهل الجزيرة. .] لابن بسام.

* خلال هذه الفترة قام بنشر كثير من القصائد في مجلات: الرسالة؛ والثقافة؛ والكاتب المصري.

* سافر إلى لندن عام 1945 لنيل إجازة الدكتوراه وحصل عليها عام 1950 في موضوع (مفهوم الشعر عند العرب) باللغة الانجليزية من جامعة لندن.

* عاد، الى القاهرة بعد البعثة. وبعد إنشاء جامعة عين شمس عمل بالتدريس فيها بقسم اللغة العربية الذي صار رئيساً له ـ فيما بعد ـ فعميداً لكلية الآداب.

* شارك طوال هذه الفترة في الحياة الأدبية والثقافية خارج الجامعة عبر الكتابة بالصحف والمجلات والاسهام في الندوات والجمعيات الأدبية:

* رأس تحرير 4 مجلات أدبية هي: الشعر؛ المجلة؛ المسرح؛ إبداع.

* أثرى المكتبة الأدبية العربية بالعديد من الاصدارات منها:

● ذكريات شباب (ديوان شعر 1954؟
● في الأدب المصري المعاصر.
● في الأدب الحديث.
● قضايا ومواقف.
● الشعر الاسلامي والأموي.
● الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر.
● نظرية الشعر عند العرب.
● فن المسرحية.
● دراسات عن الأدب العربي الحديث (باللغة الانجليزية) فضلاً عن العديد من الأبحاث والدراسات التي لم تضمها كتب بعد.

أسهم أيضاً في مجال الترجمة بالعديد من الترجمات لأعمال أدبية ومسرحية لكبار الكتاب. . منها:

● هاملت؛ ريتشار الثالث؛ بركليس لوليم شيكسبير
● أجمل أيام حياتك ـــ لوليم سارويان
● الابن الضال ـــ لجاك ريتشاردسون
● جسرسان لويس راى ـ لثورنتون وايلدر.
● الطلقة الأخيرة ـــ لألكسندر بوشكين.
● تشيكوف: حياته وفنه ـــ لبرميلوف

- صدرت مجموعتكم الشعرية الأولى والوحيدة (ذكريات شباب) عام 1954 مع بدايات حركة الشعر الحديث الا أنها جاءت عمودية الصياغة، كلاسيكية الشكل. ورغم ذلك. وخلال السنوات الأولى من عمر حركة الشعر الحديث وقفت مدافعاً عنها. ألا يشير ذلك إلى تناقض ما بين (المبدع) و (الناقد) لديكم؟؟ وعبر ما يزيد على ثلاثين عاماً من عمر الحركة توالت الأجيال المبدعة. . ترى ماهي إنجازات كل جيل، وما هي خصائص شعر كل مرحلة؟؟

● برغم أنني كنت من شعراء الحركة الرومانسية؛ ونشرت قصائد كثيرة في مجلة الرسالة والثقافة والكاتب المصري وغيرها. . ، فقد احتضنت حركة الشعر الحر منذ البداية. ورأيت فيها مرحلة فنية جديدة جاءت لتعبر عن مرحلة حضارية كان المجتمع العربي قد بدأ يدخل فيها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. وحين جمعت قصائدي في ديوان [ذكريات شباب] الصادر عام 1954 كتبت له مقدمة طويلة دافعت فيها عن الشعر الحر. كما دافعت عنه في كثير من المقالات والندوات الاذاعية - المتوهجة آنذاك - وكنت من أوائل المتشيعين له في محاضراتي بالجامعة والمنتديات الأدبية التي كانت تقف موقفاً محاذراً من الوافد الجديد.

ولقد حققت الحركة منذ بدايتها ما كان يرجى منها. حمل لواءها كثير من الشعراء المبدعين الذين عرفوا خلال سنوات قليلة على مستوى الوطن العربي كله، وغزوا الساحات بابداعهم النابض. ولعل أبرز منجزات هذه الحركة - بعيداً عن إبداعها المرموق في القصيدة - تلك المسرحيات التي كتبها عبدالرحمن الشرقاوي؛ ثم صلاح عبدالصبور. والتي استطاعت أن تخرج بالشعر الحر إلى دائرة أوسع وأحفل بمقومات الابداع من ناحية. وتطور الفن المسرحي الشعري - بعد شوقي من ناحية أخرى.

وقد كان شعر هذه المرحلة في بدايته ينطوي بطبيعته على عثرات التجربة الأولى. وبخاصة أنه قد واكب حركات الاستقلال والتحرير وضياع فلسطين. فكان على الشاعر أن يحقق توازناً ما بين الالتزام والفن. ومازال بعض هؤلاء الرواد يواصلون ابداعهم حتى الآن بعد أن سلكوا مسالك جديدة في فنهم الشعري تساير الفلسفة الجديدة للفن. وتعبر عما طرأ على الحياة العصرية من تحول.

- هذا عن الجيل الأول - جيل الرواد - وأظنه نال الحظ الأوفر من النقد والتقييم. . ترى ما حظ الجيل الثاني هل رضي من الغنيمة بالاياب؟؟. وما رأيكم في إنجازاته إن كانت. . ؟؟

● جاء جيل تالٍ لهؤلاء الرواد ساروا في الأغلب على دربهم وإن كانوا مع ذلك أصواتاً منفردة، فيها إيقاع الشعر العربي من ناحية. وفيها من ناحية أخرى الاستخدام الجديد للغة. والترتيب الجريء للعبارة الشعرية. وفيها مع ذلك شيء من الرمز على اختلاف في الدرجة من شاعر الى شاعر. . مع محاولة بعض منهم كتابة المسرحية كأبي سنة ومهران السيد وإن لم يتعدوا إنجاز عبدالصبور فيها.

- لعلى أوافقك في ان الجيل الثاني لا يشكل الآن إشكالية في تقييمه. . ماذا عن جيل السبعينات وقد صعر النقاد أنوفهم وخدودهم عن نتاجه واختلطت الحلبة الشعرية بمن يصهل عن أصالة ومن يخور بإعياء. . ما تقييمكم لهذا الجيل من موقع الناقد ومن خلال عملكم بالمجلات الثقافية وآخرها إبداع.

● الموجة الأخيرة التي تتمثل في شعراء الشباب ممن اصطلح على تسمية اتجاههم أحيانا بـ (الحساسية الشعرية الجديدة) أو جيل السبعينات، تجاوزوا ذلك كله الى مزيد من الجسارة على استخدام اللغة؛ والتحلل من منطق العبارة. والقصد الى خفوت الايقاع حتى يختلط أحياناً بالنثر. وإلى كثير من الرمز الذي ينتهي أحياناً إلى الغموض. وليست هذه الصفات بالطبع متحققة في كل قصيدة. ولا عند كل شاعر. إذ يغلب بعضها ويختفي بعض حسب طبيعة التجربة والقصيدة واتجاه الشاعر.

ويعلل هؤلاء الشباب هذه النزعة بطبيعة العصر وما فيه من تعقيد؛ وإحساسهم بالقهر أحيانا وان كان الأمر لا يخلو من تأثر



واضح ببعض ما يقرأون عن الشعر والنقد تأثر واضح ببعض الشعر والنقد في الآداب الأجنبية. ولا شك أن هذه نقلة كبيرة من مرحلة الجيل الثاني تواجه المتلقي بما لم يألفه من قبل ـ وهو مقصود كما يقولون ـ ويحس المتلقي إزاءها من حيث طبيعة التجربة بأنها لا تواكب قضايا المجتمع والعصر. إذ تتحول التجربة الخارجية عند هؤلاء الشعراء الى صورة تجريدية تمتزج باللاشعور فتتخذ شكل الأحلام أو الكوابيس في بعض الأحيان

وقد استمعت الى كثير من القصائد التي ألقيت في مهرجان الأمة الشعري للشباب ببغداد ورأيت في كثير منها مصداق ما أشرت إليه من تحول فني واضح. إلى جانب نثرية مقصودة يختمها الشاعر ببعض العبارات الموفقة. أو بمهارة أو حذلقة تنسي المتلقي بعض ما استمع اليه من نثرية. ويغتصب ـ بذلك الختام الماهر ـ من الأكف التصفيق.

والذين لا يتقبلون هذه الحركة بالرضا التام يرُمون دائما بالتخلف عن مسايرة الروح الفنية للعصر. ولا سبيل الى تمحيص هذه القضية إلا بدراسة نماذج هذا الشعر دراسة تطبيقية منهجية تكشف عن طبيعة التجربة في القصيدة ومعجمها الشعري، وصورها؛ ومجازاتها وغير ذلك من مقومات الشعر.

ـ ذكرت أن القضية لن تتضح إلا بدراسة منهجية تطبيقية مايمنع نقادنا من ذلك؟؟ هناك اتهام يوجه إلى حركة النقد بالتخلف عن حركة الابداع الشعري مهما كانت تحفظاتنا عليها.. وحين يهرب الناقد من مهام وظيفته فمن الطبيعي أن تختل العلاقة أيضا بين المبدع وفنه من جهة.. وبين فنه والمتلقي من جهة أخرى..

● لعلك مثلي ـ قد لمست فيما قرأت وسمعت تشابه كثير من الشعراء في طبيعة التجربة الشعرية، وفي استخدامهم للّغة وبنائهم للعبارة حتى أصبحوا يستخدمون أنماطاً مكررة.. (إذن فيم التشنج بدعوى التفرد؟؟!!) هذه حقيقة واضحة تثبتها الدراسة المقترحة. والخطورة في هذا الاتجاه أنه يضيق دائرة متلقى الشعر. ويقيم حاجزاً بينه وبين كثير من محبيه. فالمتلقي العربي ـ ونعني به هنا محب الشعر الذي تثقف ثقافة واسعة بنماذجه ونظرياته ـ مازال الى حد كبير يتوقع بعض إيقاع الشعر العربي الذي ألفته أذنه ـ بل وجدانه ـ مدى خمسة عشر قرناً. والذي مازال يدرسه في مراحل التعليم الطويلة بدءاً من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث على أنه أدب واحد وسلسلة متصلة الحلقات. وليست هذه بالطبع دعوة الى أن يجد الشاعر من مجال إبداعه وتجديده ليرضي أذواق القراء والمتلقين.

ـ لقد ألف الناس شعر ما قبل أبي تمام حتى جاء بعبارته المشهورة [لم لا تفهم ما يقال] فكأنه بذلك أول من أثار قضية مسئولية المتلقي في العمل الابداعي. هناك مسؤولية كبيرة أيضا على المتلقى لأن يخرج الى النص بعيداً عن الرتيب المألوف.

● لقد حددت صورة المتلقي بأنه القارىء العام الذي يقرأ الشعر بخفة ولا يحاول أن يعيش النص الشعري ويسبر غوره

ويحس بكل مقوماته . واذا كانت المجتمعات الغربية قد سارت في هذا الاتجاه في بعض جوانبها فإن هذه المجتمعات قد ألفت هذا التجديد المتصل بطبيعة مجتمعاتها المتحركة . والمتلقي هناك على وعي بطبيعة القديم والجديد . وهو يُفسح صدره لكل جديد ولا يرفضه دائماً بالقياس الى القديم كما يفعل المتلقي العربي .

وإذا عدنا إلى مهرجان الأمة الشعري ، وغيره من المهرجانات فينبغي أن نذكر أن التلقي الجماعي في مثل هذه المناسبات لا يصلح حكماً على مستوى الشعر ولا على قبول المتلقي له . فإن الأداء من ناحية . وطبيعة التجربة القومية ـ في الغالب ـ من ناحية أخرى تغطي على كثير من المزالق الفنية في هذا الشعر .

وإذا صح ما أزعم من أن أغلب عشاق الشعر لا يستطيعون حتى الاقتراب الكامل من هذه التجربة الشعرية الجديدة [ـ وبعض النقاد أيضاً!!!] . فإن من حقهم أن يجدوا في الشعر قضاياهم وروح عصرهم في صورة فنية بالطبع . دون أن يتحول الشاعر الى مصلح أو واعظ سياسي . وقد يوجد بعد ذلك ـ كما هو في كل عصر وكل مجتمع ـ بعض الشعراء الطليعيين أو المستقبليين الذين يرودون آفاقاً جديدة لم يقبلها الناس بعد . ولا ينبغي أن يكون كل الشعراء على هذا النحو وإلا كانوا جميعاً يكتبون للأجيال المقبلة . . [من إذن يكتب لنا؟؟!!!] .

ولكني أتحرز مما يبدو تعميماً غير علمي . فلا شك أن من بين هذه الأصوات ، مواهب فنية مبدعة تصدر عن رؤية جديدة صادقة للشعر . وقد تتعثر أحيانا لطبيعة التجربة الجديدة ولكنه يظل فيها وهج الفن وتنعكس فيها الموهبة الأصيلة .

ـ لننتقل إذن الى ساحة النقد وليست بأحسن حالاً ـ فيما أعتقد ـ من حلبة الشعر . . ماذا عن أزمة المصطلح النقدي؟ وتعدد المناهج والمدارس؟؟ والنص الأدبي الضائع بين التشريح النقدي من الداخل أو الخارج؟؟

● منذ العشرينات من هذا القرن ظهرت حركة نقدية في أوروبا ثم أمريكا تسمى بـ (النقد الجديد) تدعو الى أن يدرس النص من داخله . مستقلاً عن نفس قائله ؛ وطبيعة عصره ومجتمعه ؛ وكان هذا الاتجاه محاولة لرد اعتبار النص الأدبي ـ إن صح هذا التعبير ـ أمام التفسير النفسي للأدب . بعد أن سادت نظرية فرويد في العقل الباطن . وامام التفسير الاجتماعي والسياسي بعد قيام الثورة الاشتراكية . وككل ردود الأفعال اتسمت هذه الحركة بالحدة والمبالغة في محاولة عزل النص عزلاً تاماً ودراسته مستقلاً بذاته . لكن أصحاب هذا الاتجاه من خلال التطبيق بدأوا يحسون إزاء بعض النصوص بضرورة الالتفات إلى بعض ما فيها من معانٍ نفسية أو قضايا اجتماعية . أو ما شابه من اعمال أخرى للأديب نفسه أو لأدباء آخرين . وإن ظلوا يحاولون أن يدرسوا النص في ذاته .

وقد سلك كثير من النقاد العرب منذ الأربعينات هذا المسلك فنقدوا النص نقداً شاملاً من جوانبه الجمالية واللغوية والفنية والاجتماعية والسياسية . وان اختلفت درجات اهتمامهم بهذه العناصر حسب مايمليه النص نفسه أو حسب اتجاه آخر الناقد وايثاره بعض عناصر النص على غيرها . لكن مع ذلك ظل اتجاه آخر يغلب الناحية التاريخية والبيئية والاجتماعية . ويقدم تفسيراً وشرحاً للنص واللغة في الدراسات الجامعية التي اتخذت قالباً خاصاً بها يبدأ في الغالب إذا كان موضوع الدراسة شاعراً مثلاً بدراسة عصر الشاعر والحياة الاجتماعية والسياسية . . إلى أن ينتهي إلى دراسة الشعر نفسه دراسة لا تخلو من حديث مسرف عن المضمون .

ولعل هذا ما وسم نقدنا بإهمال الجوانب الفنية ودراسة النص من خارجه وغطى على ذلك الاتجاه الطيب الذي أشرنا اليه من قبل .

ـ لنختصر المسافات ولننطلق نحو الهدف . . ما موقفكم من البنيوية؟ وما رأيكم في دراسات شباب النقاد التي تنحو نحو دراسة النص على أساس التحليل اللغوي؟؟

● ظهر في السنوات الأخيرة طائفة من شباب النقاد قرأوا الاتجاهات الجديدة في النقد والدراسات اللغوية وأقاموا نقدهم على اللغة في المقام الأول وعدُّوها المدخل الأساس لدراسة أي نص، محاولين أن يكتشفوا جوانب لغوية في العمل الأدبي

تكشف عن رؤية الأديب وفنه في التعبير. ولا شك أن اللغة عنصر جليل الشأن في العمل الأدبي خاصة في الشعر. ولكنه لا يمكن أن يكون المدخل الأوحد لفهم النص الأدبي وتذوقه إذا اتسع إطاره كالرواية والمسرحية.

فالرواية والمسرحية تتضمنان بطبيعتهما تصميماً سابقاً على لحظة الابداع. يدرك فيه المبدع القضية التي يطرحها والحادث الذي يصوره من خلالها. وشخصيات روايته أومسرحيته وتركيبها النفسي وعلاقاتها وغير ذلك من العناصر التي قد تتغير أحياناً في لحظة الابداع. ولكن صورتها الأساسية تظل قائمة في العمل الأدبي، وليس من المقبول أن يؤخر حديثه عن كل هذه العناصر الرئيسية في دراسته لرواية أومسرحية ويوجه همه منذ البداية إلى كشف بعض الظواهر اللغوية فيها.

والملاحظ أن نقد هؤلاء الشباب النقاد يتشابه تشابه القصائد الجديدة عند الشعراء الشباب!!. وأنه مليء بالأنماط التعبيرية والكليشيهات المكررة التي تبدو أحياناً شبيهة بالعلم أو الفلسفة ولكنها في كثير من الأحيان تنم عن حذلقة مصطنعة. والطريف أن الناقد منهم يقول ما يريد بتعبير نثري واضح مألوف، ثم يعود فيرسم ما قال على هيئة مثلثات ومربعات ودوائر وأشكال هندسية وغير هندسية لا تضيف شيئاً إلى ما قاله بالكلمة ـ بل غالبا ما تزيد الوضوح تعقيدا ـ ولكنها تضفي مسحة ظاهرية خادعة من العلم والفلسفة.

خلاصة القول أنه مهما يصلح المدخل اللغوي لدراسة بعض الأعمال الأدبية التي عرف أصحابها بنزعة أسلوبية خاصة فإنها تظل قاصرة عن الاحاطة بجميع مقومات العمل الأدبي وتحيل استقباله في النهاية إلى عملية ذهنية محضة.

ومهما نجهد في أن نحول النقد الى علم فسيظل فيه جانب ذاتي لا مجال للتحرر منه. فهو بعد تعبير عن مشاعر انسانية مركبة تختلط فيها العواطف والأفكار وتستقبلها نفس مركبة أيضاً لا سبيل إلى إجبارها على هذا التلقي اللغوي المحض.

ـ هل تراني مخطئاً لو فهمت أنكم ترون خطراً ما لتلك المناهج على أصالة تراثنا النقدي وآدابنا القومية..؟؟

● نحن للأسف نستعبد أنفسنا لكل تيار جديد ينشأ في الغرب دون أن نمحصه من ناحية أخرى. ولست متزمتاً سلفياً أدعو إلى العزلة الفكرية والفنية. فليس ذلك من طبيعتي. ولكني أحس أننا في السنوات الأخيرة أصبحنا مستقلين أكثر مما ينبغي، وأصبحنا مبهورين أمام الدراسات الغربية الجديدة إلى حد يكاد يفقدنا أصالة الفكر والتذوق.

ولاشك أن هناك بعض النقاد المثقفين يدركون طبيعة هذا الاتجاه، ويطبقونه بوعي وحذروتعينهم في ذلك ثقافتهم العربية الواسعة. لكن هذه الحركة أصبحت تضم أشتاتاً لم يأتوا مثل هذا الوعي ولا الثقافة. وأصبح تطبيق هذا الاتجاه يتخذ عندهم صورة البراعة الذهنية الالية. التي تجد في أي نص ثنائية مفترضة مثلاً. وتحرص على أن تقتبس قولاً من هذا. وآخر من ذاك. لتبهر القارىء العربي. ومنهم من يحتال على ذهن القاريء بألاعيب المقولات وبهرجاتها التي أشبه ما تكون بالرمال المتحركة يسوخ فيها الذهن.

وأعيد فأكرر ليس إدانة مطلقة للاتجاهات الجديدة فهي بلا شك تثري النقد الأدبي. وتفتح أمام الناقد آفاقاً جديدة. لكننا ينبغي أن نتناولها دائماً ـ كما قلت ـ بكثير من الوعي والحذر.

سيرة ذاتية

الأعتراف الأخير لمالك بن الريب

القسم الأول

يوسف الصائغ

الفصل الخامس
الأمير

«الان سينتهي المنشد، من ادائه الحزين. . . وستتعلق عيناي بزاويـة المـذبح، الى اليسار. . . وسأرى اليه، ذاك الامير، ينبثق من موضع ما، مبهم، اشبه مايكون بتمثال وسيم، يغادر منصته حاسر الرأس، مضيء الملامح. . فارعاً. . . وقوراً، بجبته السوداء، وحواشيها ذات اللون البنفسجي. .

يتخطى الحشد. . . وينحدر الى الصحن، الى منبر وهمي، فإذا أوفى السياج الحديدي توقف وحدق ملياً بالمصلين متفحصاً سطوته، وقدرة حضوره السحري. .

وتخفت الهمهمات ويبدأ صمت ورع بالطواف على الجدران، والصور المغلّفة بالجدار، والشموع المطفأة والرخام والحزن المعتق. . وانه تصمت مستسلم، وخشوع متفق عليه، واستجابة ذات أنوثة. . . فلقد سبق، وجرّب هذا الحشد، سحر الكاهن المنتصب، وسط الكنيسة، وذاقوا وقع صوته، وحرارة عينيه الشهباوين. . . إن انتظارهم الحزين لذيذ فيه عذوبة القبول بالاستشهاد وحيرته الرهيبة. . .

الكـل خاشع والأمير في مكانه. . . يستوعب إرادة مئات المصلين، وشهوة موتهم المبيّتة. . . وإنه ليرفع الان كفه اليمنى فيلمس جبينه، ثم يهبط بها الى موضع القلب، ومع حركة يده، وهي ترسم على الجسد علامة الصليب يتناهى صوته، في نبرة أقرب للهمس:

ـ **بسم الاب. . . والابن. . . وروح القدس. .**

وتتحرك أيدي الحشد، بالحركة نفسها، وتعلو الهمهمة، وهي تعيد الجملة نفسها. . . وتبدأ موعظة الجمعة العظيمة. .

●

كان اميراً. . . سحره في عينيه. . .

عينان حارتان واسعتان. . يقظتان. .

وكانت كهولته المبكرة، تؤطره وجهه بأمائر فضية فتزيد من وداعة ملامحه المصنوعة من الخمرة والبخور والقمح. .

ومرة أخرى كان أميراً: جسده المبني بناء تمثال أشوري. . واعتداد روحه بقامته. . وايقاع حضوره السيد. .

أما أنا، فكنت أتبين الأمارة، في كلماته وهي تقدم نبرة المزامير ومذاقها اللاذع، الذي اكتشفت فيه أول الشعر. .

ولهـذا. فكل موعظة، من مواعظ هذا الكاهن هي عندي موسم، وكل قصاصته من أوراقه السرية، دهشة. .

وهي «الجمعة العظيمة». .

الصليب الاسود. والمسوح. . والأناشيد المأتمية، واستعداد

الـدمـوع ، ولذة الحزن المطهرة . . . وهذا الامير يمشي منذ ساعة مع المسيح في خطواته الأخيرة . .

جاء شماس ، قبـل قليـل ورفـع المـلاءة السـوداء ، عن جسد المـصـلوب ، فبـان هيكـله العـاري عاجيّـاً على الـخشب الاسـود . . وانكشفت جروحـه ، وفـاح منهـا شذى سري . . .

واشـرأبت أمـام الصليب المـرفـوع أعناق متشنجة ، وقد أوقظ فيها تلـذذ الحـزن والنـدم . . وبين الصليب والحشـد يتـوسط الامير ، بمـلابسـه السـود ، وجبينـه يتصبب عرقـاً ، كأنه بطريقة ما ، يستعد لصلب نفسـه ، أوللمـوت على صليب شعـره وكلمـاتـه : فهـو يصلي . . ويستنجـد ويبـارك ويغفر ، ويتوسل موزعاً وعيه ، وحرارته وحرمانه ، مستغرقاً في امتلاك عفاف لغته وسطوتها الجسدية .

●

كان أميراً . . .

وكـانت له غرفـة ، أعلى البيت ، تشرف على الدنيا ، مثل برج حارس غريب . . . غرفـة صغيـرة ، مؤثثـة بالكتب والايقـونـات ، وبـذاك السـريـر المتقشف والمكتب الكبيـر الـذي تكدست عليه الاوراق . . . ولاشيء سوى ذلـك ، وعـاء للمـاء . . . ومدفأة . . . واريكة ذات حشايا قرمزية . . .

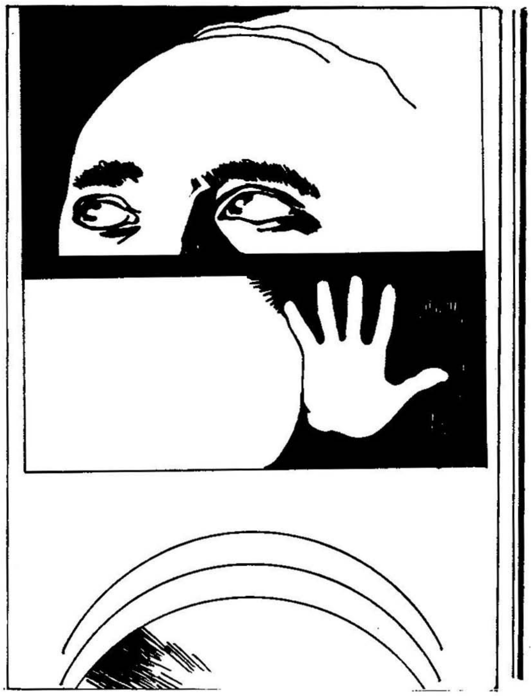
تلك الغـرفـة الممنـوعـة . . . فهي أشبـه بامـرأة سريـة ، وغيـر مكتشفـة ولامعلنـة ، حتى لقـد خطر أن غرفة هذا الامير هي زوجته فالكهنة الكاثوليك لايتزوجون . . . .

●

تنتهي الموعظة . . . ويتنهد الجميع كمن خرج من حلم ثقيل . . . .

والان اصبـح ميسـوراً أن تستطـرد الطقـوس وأن يكـون مفهوماً ومقنعاً كل الذي يجري . . فسحر الكلمات سيظل ملتصقاً بالجلود والجدران ، يصدر بخوراً مؤلماً . . . لامناص منه . . .

أمـا الامير ، الذي انتهى قبل قليل من معجزته ، فقد انسحب ، وانـزوى في معتكف وسجـد على يسـار القربـان وصلى صلاة قصيـرة ، ثم لن يلبث أن ينهض ويتلفـع بشـال أسود ويـرتـدي عمـامتـه ، وينسحب بتواضـع الى البيت . . ما رآه أحد ، وما كان يصح أن يراه أحد ـ هذا ماكان يبدو لي ـ فهو مايزال متوهجاً بسورة سحره ، وطغيان موته الجميل . .



في البيت ، تكـون عمتي الكبيـرة قد سبقتـه ، واعدت له شراباً ساخنـاً ، ومـلابس دافئة . . . ولن تمضي سوى دقائق حتى ينحدر الاميـر من غرفتـه ، فيـدخـل الغرفة الكبيرة ، ويتخذ مكانه المعهود عند الزاوية ، صامتاً مورد الخدين ، ملتمع العينين كأنه يستريح من لحظات حب غريبة .

ورويداً رويداً يعتم الليل . .

والكنيسة الآن خاوية ومهجورة . فقد اكتملت الجمعة العظيمة والمسيـح قد أمـال رأسـه وأسلم الـروح . . . وكـل ماحدث خلال ذلـك ، طريق الآلام ، ومحكمـة «بيـلاطس» وخيـانـة يهـوذا . . . والقميص الـذي اقتـرع عليـه الجنود . . وذاك الذي طعن المسيح في صدره (فخـرج للوقت ، من الجـرح ، دم ومـاء) . . . والصرخة الأخيـرة : «هـاقد تم . . » . . كل ذلك أصبح الان يتخذ في الذهن وقاراً يمكن احتماله . . . فهو غريب وحنون . . . وأنيس الى حد بعيد . .

ولسوف تمتد الطقوس . . . .

كل طقس يستـدعي المـزيـد من اللغـة ، والاناشيد ، والشذى والالـوان . . . والخـل ممـزوجـاً بالمـرارة ، والأبنـوس بالفضـة والأرجوان بالذهب . . وتستطرد أيام وأسماء ، كل إسم هوكناية عن مأسـاة أومـا يجـاور المأسـاة : أربعاء الرماد ، وأحد القيامة ، وسبت

النور، وجمعة الالام . . وخميس الفصح . .

في ذاك الخميس، كانوا قد اختاروني للعشاء السري . . ففي اليوم الذي يسبق الجمعة العظيمة، تشهد الكنيسة كل عام، استرجاعاً لذاك العشاء، الذي ودع فيه المسيح تلاميذه . . . اثناعشر ولداً تختارهم المدرسة، ليمثلوا تلاميذ المسيح، ثم تضعهم أمام الهيكل ويأتي كاهن، فيتقمص دور المسيح ويغسل أقدام حوارييه . . . في ذاك العام الذي اختاروني فيه، كان الامير يجلس على عرشه أمام الهيكل . . . وإلى جانبه مائدة كبيرة، صُفّت عليها لوازم «العشاء الاخير»: حُق من زيت، وكأس خمر، وشموع، وايقونات . . . ثم ابريق ومغسلة نحاسية . . .

ولقد سمعت بقلق صوت الناقوس ورفعني فوق قلقي، حنين المنشدين وهم يرددون: «كما يشتاق الأيل الى ينابيع المياه . . . كذلك اشتاقت نفسي اليك يا الله . . . » . . . وكان قميص أبيض يسربلني من العنق حتى القدمين. . وابتداء الفصح، وخيل لي أنني اسمع صوت المسيح وهو يقول «شهوة اشتهيت، أني آكل الفصح مع تلاميذي» ثم انتبهت فإذا هو الأمير، وهو فإذا به صوتي: يقرأ الانجيل، ثم انتبهت مرة أخرى،

لعشاء سريّ أدعو . . .
وبخمر الفصح ومائي . .
أغسل أقدام أحبائي
وأقول: وداعاً
الليلة يسلمني أحدٌ منكم للموتْ! .
لصديقٌ يقتلني . . . أولى
والمدية في كف حبيب غفرانٌ . .
أما أنت فتنكرني قبل صياح الديك
ويقتلني النكران . . . وأغفر . . . »

1973

ولم ألبث أن فتحت من جديد عيني: ورأيت الامير يقرأ في الانجيل. وجملة جملة، كان العشاء الحزين يكتمل . . . حتى يكاد يشرف على نهايته، وعند ذاك ينزع الامير حلته ويتزر بمئزرة ويخف اليه شماسان يحمل أحدهما إبريقاً والأخر وعاء من نحاس . . . ثم يبدأ المسيح، يغسل اقدام تلاميذه.

يركع الامير، على احدى ركبتيه بين قدمي كل صبي من هؤلاء الاثني عشر، ويأخذ بلطف، ومهانة عذبة، قدمه اليسرى ويروح يغسلها ثم ينشفها بمنديل . . . ولايكتفي . . . بل ينحني بثقل وقاره ومحبته، ويروح يقبلها، مردداً قول المسيح: «من أراد أن يكون بينكم سيداً، فليكن لكم خادماً . . . »

كنت أتطلع اليه، وانتظر دوري وبي موت من الغرابة والخذلان . . . حتى وجدته يركع امامي . . . ومسّت أصابعه قدمي ثم اختلطت مع الماء. ثم كما في الحلم، احسست شفتيه على قدمي . . . .

وفجأة بدا لي أنني صرت مقدساً، وصارت قدمي التي غسلها الامير، ووضع عليها قبلته، تؤلمني.

●

ذاك الامير . . عمي . .

الرابع بين اخوته أصغر من أبي عشر سنوات أو اكثر، وقد سحرني في أول طفولتي وفتح لي أول طلاسم الشعر، وأعطاني أول هبات الغرابة، فحاولت بكل طاقتي أن أكون مثله . . في صوته . . ونبرته . . ومشيته ومسوحه . . وكان ذلك يبدو لي غير ممكن الا بأن أحلم أن اصير أنا ايضاً كاهناً . . .

كان هذا الحلم آسراً في تلك السنوات المبكرة . . بحيث ملكني حتى في يقظتي واستحوذ على لعبي. فرحت «ألعب» دور كاهن وكانت المفارقة هي عمري، وحماستي التي تثير الضحك عند الأخرين . . . حتى تعبت من حلمي وأنا يومذاك مراهق في المدرسة المتوسطة . . . وايقنت أنني لن أكون كاهناً، ولن يتاح

لي، حتى لو أردت ذلـك أن أكـون . . . . ففي ساعـات من ولعي كنت الاحـظ أي رعب وحـزن يسيطـران على أمي وعمتي، حين تريـانني مستغـرقـاً في حمـاستي . . وتتبينـان قدراً من الجـد في رغبتي . . . كانت امي عند ذاك تأخذني اليها، فاحس رائحة دموع مكتومة، وتهمس في اذني:

لاياولدي . . أنت وحيدي . . .

ومـاكنت أدرك يومـذاك، العـلاقـة بين أن اكون وحيدها، وبين رغبتي الضارية، في أن أشبه عمي . . . واذ تراني مرتبكاً، تروح تستطرد:

بل تكبر . . . ونفرح بزفافك . . . .

وما كان لي، مرة أخرى، أن أفهم العلاقة بين أن أكون كاهناً، وبين أن تفرح امي بزفافي . . . حتى جاء يوم، ادركت فيه كل هذه العـلاقـات، وعنـد ذاك تعمق احسـاسي بذاك الحرمان الصعب، الذي اختاره الامير يوم نذر نفسه للكنيسة . . »

ولـوهـلة خيـل لي، أن رغـبـتي في أن اشبـه عمي غدت مستـحـيلة . . . وقـرّ في روحي أن سحـره نابـع من حرمـانـه وبتـوليتـه . . . . . وفي عمق قناعتي تلك قلت لروحي إنني سأنذر للحرمان . . . حتى وان لم يتح لي أن أصير كاهناً . . . ولكن لم تمض أيـام على نذري، حتى وقعت على رداءتي . . . فقـد كانت الخطيئة أقوى مني . . .

ماذا تبقى اذن؟

أنا هنا في قلقي . . . وهو في عليّته، بأعلى البيت، وحيد مغلق على كتبـه ومـزاجـه وأسـراره . . . حتى لقد خيل لي ذات يوم، أن سحـره يأتي من غرفتـه المتـوحـدة تلك . . . . من منضـدتـه ذات الادراج، وقد امتلأت بالرسائل والاوراق والقصاصات . . . .

ولقد كان الوقت عصراً . . . .

والبيت خال تمـامـاً . . . ورحت أرتقي الطريق الى تلك الغرفة المسحـورة . . كنت اعـرف أن الاميـر يضـع مفتاح غرفته فوق ثنية الـرخـام أعلى البـاب . . . وهكذا مددت يدي، بصعوبة على قدر ماتـسـمـح لي به قامتي وأنـا أصغي الى نبض لهفتي وخـوفي، وجيشان حمى شديدة الشذوذ . .

وبيـد مرتعشـه ادرت القطعة الحديدية ودفعت الباب . ومباشرة بادهني شذى خفيف يشبـه البخـور والمسـك المنبعث من عسـل النحل . . . مختلطاً برائحة ورد وسفرجل . . .

وقفت مذهولاً في تلك العتمة المبكرة .

وطـافت عينـاي على السـريـر الممهـد بعناية وعلى المشجب الذي يحمل ملابسه . . . ثم على الاريكة ذات المتكأ القرمزي، وأخيـراً توقفت عنـد المكتب الـذي في الزاوية . . . كان ثمة ضياء من شعـاع شمس توشـك على المغيب، يتسلل خلل الستـارة، فيضفي على المكان حسّاً اسطورياً يبعث على الخوف والخشوع . . .

استـنـدت الى المكتب بيـد مرتعشـة . . . وسمعت صوت لهـاثي . . . كان يبـدو لي أنني مقبـل على ارتكاب خطيئة من نوع غريب . . . ولقد كان احساسي هذا مفعماً بتلذذ مؤلم لافكاك منه .

بقيت برهـة جامـداً، وأنـا استـروح وجـودي داخل هذا العالم الممنـوع، الـذي طالمـا اشتقت اليه . ثم بقدسية ورهبة، مددت أصـابعي وتلمست الخشب القـديم بحذر . . . وكأنني أخشى أن تتـرك أنـاملي أثـراً على جسدٍ حي . . . . عري امرأة نائمة . . . قد تستيقظ للمساتي في أيما لحظة . . .

ومرت لحظات . . .

وإذ لم تستيقـظ المـرأة النـائمـة فقـد واتتي شجاعتي، فأزحت النظارتين عن محفظة الاوراق وقلبت الغلاف ورحت أقرأ على قدر ما تسعفني عينـاي ومعـرفتي . . تلك السطـور المكتوبة بخط كنت اعشقه وأحرص على تقليده . . .

ولم يكن ثمة متسع . . .

وكنت اسمع الادراج تناديني، فرحت أفتحها واحداً واحداً . . . .

أوراق . . ورسـائـل . . . وأغلفـة . . . بعضهـا مشـدود، وبعضهـا منفرط . . . وكنت اسمع صوت الأسرار الحار، على دقات قلبي:

رزمـة صغيـرة، ملفـوفـة بشريط أزرق،
واوراق قد حال بياضها بفعل الزمن . . . .

بيـد مرتعشـة حللت الشـريـط . . .
ولفـرط ارتباكي، سقطت الرزمة من يدي
واذ آنحنيت ملتـاعاً لألتقطها، رأيت على

الأرض، زهرة قرنفل حمراء، يابسة، وقد اسود دمها القديم... مددت يدي الى الزهرة بخشوع وخوف. كانت لفرط ما انسحب عليها من زمن رقيقة مثل جنح فراشة وحين أخذتها برفق بين أبهامي وسبابتي تفتتت بعض أوراقها في يدي... وسقط ترابها الأحمر على الارض....

كيف تدبرت حمل تلك الاشلاء؟

كيف جهدت في أن أمسح بقاياها على الارض؟

كيف اعدت الرزمة الى مكانها... وهربت أحمل احساساً بالذنب والاثم والخطيئة...؟

لسنوات ظل ملمس القرنفلة اليابسة يحرقني... كان يخيل لي أنني أتعذب بسر الامارة وحدي.....

وتحكي عمتي كيف أن الامير تذوق يتمه..وهو صغير.مات ابوه وهو ابن بضع سنوات، ثم لم تلبث أن ماتت امه، فاتقدت عيناه بالاسرار منذ ذلك الحين... وأخذه يتمه الى الحرمان... ولم تمض عشر سنوات الا وكان قد ارتدى مسوحه...

تحكي عمتي الكبيرة ذلك، وتدمع عيناها... أما أنا فكانت روحي تتوهج بفعل نار هي مزيج من غيرة وحزن. ويخيل لي أنني استعيد صوت «عمرو» وهو يصرخ في مسرحية «الزباء»:

«أواه خالي. لقد فقدت أبي وامي... ولم يبق لي في الحياة سواك»... ثم يخيم على المسرح ظلام مرير، وتعبر اشباح، ويسمع صوت امي يغني:

ظلام الليل قد جنّ
وبوق الهم قد رنّ
فنم ياطفل لن يهنا
غنيٌّ بات شبعانا
ألا ياهم يكفينا
لقد جفت مآقينا
لو أن الدمع يغدونا
أكلنا بعض بلوانا

وتلتبس الاصوات....

●

كان أميراً، سحره في روحه... وبين شفتيه..

واحسبني كنت في السادس الابتدائي حين نضج ذلك الموسم، وامتلأت كرمته بالخمرة على غير ميعاد..

حبس الأمير نفسه أياماً يترجم مسرحية اسمها «هوراس» عن الفرنسية... ومباشرة عرفت ساحراً آخر، اسمه «كورنيه» وسحراً لاذعاً اسمه المسرح...

لقد تقطع على ذلك الزمن الحميم زمن يقارب الاربعين عاماً ومازلت حتى الساعة استطيع أن أتبين اصوات الممثلين يعلو بينها صوت «كاميل» وهي تواجه أخاها الذي قتل حبيبها من أجل روما..

روما؟

روما التي من أجلها ذبحت الحبيب؟ روما هذه، اكرهها كل الكره.. ليت الصواعق تنقض عليها.. ليتني أرى أخر روماني صريعاً على الارض يتخبط بدمه... آه.. هل تستجيب السماء لدعائي، لكي أنام ناعمة البال؟

أخرجني المسرح من طفولتي...

ففي ذاك الصيف فتحت المدرسة أبوابها، باللغرابة...

وتوافد اليها شباب... ولم يلبث أن جاء الامير، يحمل مسودة المسرحية التي ترجمها... ويقرأ احدهم بصوت مرتفع... ويتدخل الامير، فيعلق على القراءة ويشرح النص..

ثم توزع الادوار... وتبدأ التمرينات...

يومياً من الصباح حتى الضحى العالي... والشباب يتدربون... والامير واقف عن كثب يكتفي بأن يومئ وأن يقول...

ـ هكذا . . . وليس هكذا . . .

ويعاد الدور . . . وأنا من مكان مهمل، أصغي، وأعيد الاصغاء وأفهم ولا أفهم . . . فقد كانت حمى من نوع جديد، تدشن السنة الاولى من مراهقتي . . . فلا أكاد اتبين كيف تتصارع أنواع الحب . . . وكيف تلتبس . . ولاول مرة يأتيني صوت واضح، ينبض بحب الوطن . . وهو «هوراس» الابن، يواجه «كورياس» بعبادته لوطنه:

ـ خنقت في . . . فأختنق فيك الشعور،

قدّس حقوق الوطن . . وقطع أوصال

الآمال . . . الالب اختارك؟ ولست

عارفك بعد اليوم . .

ـ أما أنا . . . فاعرفك . . . وذاك ما

يقتلني هوراس . هذه الفضيلة القاسية لم

تكن في حسابي . لقد قضت عليّ قضاءً

مبرماً، ثق انني اقدسها تقديساً ولكنني

احير في تنفيذها . . .

أجل . . الحيرة . .

فاذا كان الشعر، قد قدم بالحدس وحده، لذة التعبير عن شيء ما، غير واضح ولا صالح للكلمات . . . فان المسرح قدّم لي، مبكراً عذاب الحيرة حين تصطدم عاطفة بأخرى . . . وحين يلتبس الاسود بالابيض . . .

وما كادت التمرينات تنتهي حتى كنت قد حفظت المسرحية كاملة . . . واذ اكتشفوا ذلك، واذ انتبه اليه الامير، فقد دوّخني ثناؤهم عليّ، وتمنيت من كل قلبي أن يقبلوني وأن يعطوا لي مكاناً في اسرتهم السعيدة . . . ولكنني كنت صغيراً . . . أصغر من أي دور في هذه المسرحية . . . ولهذا دمعت عيناي على وسادتي . . . ولعنت صغر جسمي . . . حتى لقد تمنيت في ساعة يأسي الموت . . . ثم انقذني الرسم . .

يالثقل تلك الوطأة . . .

الشعر . . والمسرح . . والرسم فوق ذلك . . .

ففي يوم من أيام ذاك الصيف ابتدأ رجل اسمه «صبيح نعامة» عمله . . . فراح يرسم كواليس المسرحية . .

كان طويل القامة، اسمر الملامح غريبها، ، وكان له مثل أبي، وعمي، وكل السحرة، اصابعه التي تصنع المعجزات . . . وانكسفت في روحي شمس ذاك اليتيم الهندي، «لويس رومانوس» . . . وقررت بصبر وتواضع أن أختار عبوديتي الجديدة، فتعلقت «بصبيح نعامة»

تبعته حين ذهب، فابتاع قماش الكواليس.

وصحبته حين ذهب الى سوق غريب، لعلّه سوق العطارين وأبتاع . مساحيق عجيبة تماماً، كما يفعل السحرة . . .

واحتوتنا قاعة كبيرة في مكان اسمه «السمينر» حيث يتعلم القسس الصغار . . . وجيء بأوعية . . . وبأدوات الرسم . .

وحين عدت ليلاً الى مكاني تحت نجوم الصيف كنت مأخوذاً بكل تلك المعجزات . . .

لقد حاصرني السحر من كل الجهات فبدا لي أنني أوشك أن اقتل نفسي قلقاً وحيرة . . .

كنت لا اعرف ماذا اريد . . .

وحين كنت اكاد أن اريد . . . ماكنت اجدني استطيع ارادتي . . . فها أنذا الساعة، تحت نجوم الصيف . . . لم اتدبر أن اصير كاهناً ولا شاعراً ولا ممثلاً . . . ولا رساماً . . . بل مجرد ولد مراهق في عالم ممتلئ بالسحرة . . .

●

اكتمل كل شيء . . . وأخذ انسجامه . . . .

اختلط الشعر بالموسيقى واختلطا معاً بالرسم . . . فهو مسرح تفوح فيه روائح شاذة يختلط فيها «الايثر» الذي استعمله صبيح في المكياج بشذى مساحيقه المصنوعة من صبغة (الستامبر) . . بعطر النفتالين الصادر عن السجاد القديم . . . بعرق الرجال . . . وعرق «كاميل» وكان يؤدي دورها فتى حوّله صبيح نعامة الى فتاة!!

أما أنا فكنت أتحول الى مجنون . . .

ومع هذا فلم يكن ثمة من هو أسعد مني . . . وتطلعت من زاوية بين الكواليس سمح لي أن اختبيء فيها، فوجدت الحياة متوترة: . . . الهواء، والاضواء . . . والعيون والكواليس . . وحبل الستارة الذي اوكلوا لي أن اسحبه في اللحظة الاخيرة . .

. . . . أطفئ الضياء في الساحة الكبيرة . .

وبإذن من اشارة حاسمة، صدرت من مكان مبهم ارتفع صوت الموسيقى، طاغياً، معلناً انتصار الوهم الجميل . . ومن مكاني

رأيت النور يسطع داخل ذاك العالم الجديد. . . وكان عليّ أن أسحب الحبل، معلناً انتصار حقيقة جديدة، اعرفها جيداً، واتقنها وأقبل أن أكون المخدوع بها، حتى قرارة نفسي. .

ساد الصمت. .

ومن مكاني كنت أرى «كاميل» واعجب بجمالها وأفهم محنتها وأشتهيها. . . اشتهي حيرتها بين حبيبها وأخيها بين وطنها ووطن الذي تحب. . . بين الألب وروما. . فهي تلخّص تلك الحيرة، اذ ترد على صديقتها:

ـ تريدك ان تكلمني؟ انها على خطأ! . . . وهل تراني أقل ألماً منها، فلا تحسبني أذرف الدمع السخين لنصيبي من هذه الويلات؟ الخطب جسيم يخيفني كل عند كلا الفريقين. . ارى خطيبي، وأملي الوحيد مهدداً بالموت، كما ألحظ الخطر المحدق بأخي العزيز. . .

ذهبت عند العرّاف ـ ذاك اليوناني هاتف الغيب، المقيم في منحدر «الافانتين.» وهاك ما قاله بحروفه: «الألب وروما غداً يأخذان وجهاً جديداً وستبلغين من الأمال حظاً سعيداً. . وينشد لك «كورياس» في الحب نشيداً. . . يدوم عهده خالداً سعيداً»

كانت (كاميل) تتحدث أما أنا فكنت أرى روما والألب تولدان في روحي واذني على صوت (كاميل) وشفتاي ترددان الكلمات نفسها:

ـ علقت على هذا الفأل أملاً كبيراً. . .

وارتاحت نفسي لانفراج هذه الكارثة.

ولكن. . . حل الليل وحجب عني هذه

الامال الجميلة. . هاجمتني احلام

مفزعة. . مذابح. . مجازر. . وأهوال

غاب عني طيف الامل وحل الرعب

محله. .

وتقطعت ساعتان معجزتان. . . لم أكن وحدي المصاب خلالهما بالسحر، بل كانت البناية نفسها والخشب والزجاج والاحجار. . والزمن، وكما في الجمعة العظيمة كان لابد أن ينتهي ذاك العمر المتوتر ويخيم على المدرسة التي اقيم فيها ذاك المسرح الغريب، وأن ننسحب، جميعاً، الى ذواتنا، نفكر في الخشبة التي حوّلها السحر الى عالم، والعود الذي صيره صليباً. . . والولد الذي اتخذ دور أنثى يستدر حزنها الدموع. . .

وكما يعود الامير من موعظة الجمعة العظيمة، عاد عمي تلك الليلة متشحاً بمجده الوقور. . . ساهماً. . . ملتمع الخدين وتقدم الليل. . .

●

والان هوذا ولد مراهق. .

والحرب العالمية الثانية، التي تلبث بعد قليل، أن تطفىء نيرانها فتقرع الاجراس، والنواقيس. . وأنا مضطرب لأجراسي الصامتة وروحي المعذب. . . كان جسدي يؤلمني لفرط ما تحرقه رغباته. . . وفي وحدته كنت اتحسس ذاك التحول الصارم الذي بدأ يصيب عظام فكي ونخاع ترقوتي. .

وضاقت عليَّ ملابسي. . . . والتبس على جسمي لون قميصي. . فلا أنا ولد. . . ولا رجل. . .

لاكاهن. . ولاشاعر. . . ولاممثل. . . ولارسام. . . ولا عازف. . . في عالم مضطرب مليٌ بالسحرة، وأصحاب المعجزات. . .

وبين كل هؤلاء ظل الأمير لسنوات يتمسك بامارته. . . وكنت ادرك بذهول، أنه يفعل ذلك بصعوبة. . . وأن دفاعه عن مجده صعب ومؤلم. . . وأن اشتراكي معه في هذا الدفاع عبث. . . فقد كانت تزاحمه في روحي الاسماء والملامح وحرارة الكلمات. . .

وفي كل ليلة كنت أصغي اليه، في وحدته، وهو يردد ذاك الصراخ الحار «أين شوكتك ياموت؟ وأين غلبتك ياجحيم؟. . . .»

لاموت. . . ولاغلبة. . . .

فسوف يبرد السحر. . . وتصبح تلك الهامة مكللة بالفضّة ويتبدل لون الوشاح فيتخذ ضراوة الدم والاحزان. . . ويصبح الصراخ في الليل هكذا «من ذاك الجبار القوي الذي لايرى الموت؟»

في ذلك المساء كنت قد تجاوزت الثلاثين. .

وكان النعش يمشي على مهل وكان الشمامسة الذين بعمر أبي ينشدون للأمير المسجى في تابوته «ان الكنيسة تودعك بسلام. . .»

وعند الضريح الذي اعدوه في «بيت العماذ» وجدت المدينة

التي كتبت لها تاريخها «ويزداندوخت» تلك الشريعة الاربيلية . . . والزباء . . . ويوسف الصديق . . . والامير الحمداني . . . . وسميراميس . . . وذاك الذي رأينا نجمه في المشرق . . والكاهن الذي يحمل تاج الامير الراحل وصولجانه . . . ووجدت أبي واعمامي . . . واهلي . . . ووراء هذا الموكب كنت ارى طفلة . . . تحمل بين اصابعها قرنفلة يابسة . . .


سلسلة المعاجم

كتاب العين
الجزء السابع

تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. ابراهيم السامرائي
منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد

رسائل ومتابعات ثقافية

☐ متابعات في الثقافة مع :

حسب الشيخ جعفر، أبي القاسم الشابي، عبد الرحمن منيف

☐ أوجه الصراع في القصيدة الجاهلية ـ محاضرة .

☐ رحيل نحات ـ خليل الورد .

☐ الشاعر الفلسطيني ابراهيم نصرالله ـ مقابلة .

☐ ليالي ستروكًا الشعرية : مازال للشعر سحره ورعاياه .

☐ سينما : طريق مابعد الواقعية في حوار مع فيلليني .

☐ الملتقى الأول للمقارنين العرب .

☐ كولن ولسن يتحدث عن جوانب من حياته الأدبية .

☐ رسائل ثقافية من : البحرين ـ القاهرة ـ الجزائر ـ المغرب ـ وارشو ـ روما

☐ سونيتات شكسبير بين جبرا والنائب ـ مناقشات

☐ الرسم الحديث في العراق ـ رأي

متابعات في الثقافة

حاتم الصكر

الصمت: موقف؟

هل كان حديث الشاعر حسب الشيخ جعفر لمجلة الوطن العربي (2 آب 1984) خروجاً على الصمت الذي عرف به والذي وصفه المحاور (جوزف كيروز) بأنه صمت دهري؟ لم تكن الاجابات ـ في الحقيقة ـ كما هي الأسئلة، لتعطي إضاءةً ما حول حسب الانسان الذي نود لو عرفنا عنه اكثر مما نعرف، لنهتدي على الأقل الى عالمه الشعري.. أما الاجابات من نوع: الجواهري أستاذي والبياتي عرّفني بالحداثة، والسياب ونازك رائدان، فهي ليست اكثر من نُتف مقتطعة من أحاديث عامة يقولها الجميع من مجايلي حسب وزملائه.

في حالة شاعر كحسب الشيخ جعفر نطمع بحديث ذي أبعاد. بمعنى أنه يعطينا غنى ويشبع فينا فضولاً لمعرفة المؤثرات الحقيقية على مسيرته الشعرية وتحولاته.. وكيفية انصهار تلك المؤثرات في أعماقه.. فرحلة كرحلة حسب من العمارة الى موسكو ثم بغداد لابد أن يصاحبها تأثر بالمناخ النفسي الاجتماعي والثقافي لكل منها.. فأين ذلك كله في شعر حسب؟ ومثل ذلك يقال في رحلاته الشعرية. من الغنائية العذبة والأدوات البسيطة في (نخلة الله) حتى التدوير في الدواوين الأخيرة..

إن إلحاح حسب على مسألة التأثر بالشعر العربي في المقابلة المذكورة، يُعد كلاماً عاماً لايشخص أو يحدد.. وقد أجاد هو نفسه التعبير عن بداهة هذه القضية حين قال مجيباً على سؤال: بماذا أفادك الشعر العربي؟:

(هل يمكنك أن تسأل طفلاً بماذا أفاده حليب أمه؟ الشعر العربي بالنسبة اليّ، هو الحليب الذي تغذيت به ونشأت عليه.)

أما الاقتراب الحقيقي من المؤثرات المباشرة فلم نقف عليه في الحديث الذي اعتبره المحرر كسراً لصمت حسب الدهري.

إنّ الرهان على شعر حسب الشيخ جعفر بأعتباره لم يعط كلّ ما عنده بعد، يجعلنا نطمع بحديث اكثر جذرية وعمقاً.. فالكلام على الشعر الأجنبي الذي تأثر به حسب (الروسي خاصة بسبب دراسته لست سنوات في موسكو) لم يتعد ذكر الشعراء الذين ترجم لهم الشاعر (بوشكين ـ يسينين ـ مايكوفسكي ـ الكسندر بلوك) وإن كان قد أشار إلى حدّة تأثره ببوشكين الذي وصف شعره بأنه أشبه ببحيرة صافية، ترى قاعها كاملاً بكل كنوزه. ولغته من طبيعة الماء الشفاف، أو من معدن النار. بأختصار: أفق مفتوح). تبرير حسب لصمته في آخر المقابلة، كان هو الآخر مستعجلاً، عرضياً، فلم يضف جديداً بقوله (الشاعر اكثر الناس حاجة إلى صمته وصمت الاخرين. انها طبيعتي، أجدني صامتاً من غير أن أدري. ربما لأني أميل كثيراً إلى الحلم.

ومثل هذا الكلام نقرأه عند سؤاله عن وحدته: فالشاعر في رأي حسب (كان وحيداً وسيظل وحيداً ليس بين الناس فقط. وإنما أمام نفسه أيضاً.) المرأة لها القدح المعلّى في الثناء على موجودات العالم. ولعل هذا هو المفتاح الأكثر نفعاً الذي أعطاه حسب لمحبي شعره ودارسيه.



حسب الشيخ جعفر

يقول حسب: (لعل المراة، هي، الصورة الوحيدة التي تقرّب الشاعر (من حلمه الأبدي للقبض على الجمال المطلق.)

وكما هي جنان بالنسبة لأبي نؤاس انتظار واندحار فقد تكون في شعر حسب كذلك.

من يدري؟

فالصمت في حالة شاعر كحسب، يجعل كل شيء محتملاً وعلى لائحة الشرعية والتحقق، مادام الضباب يغطي الأشياء ولايعطي منفذاً لرؤية أو اجتهاد.

ذكرى (الشابّي): شاعر صنعتهُ مأساته

في التاسع من هذا الشهر، تحتفل تونس ـ وتشاركها أقطار الوطن العربي ـ بذكرى مرور نصف قرنٍ على غياب أبي القاسم الشابي (1909 ـ 1934)، الشاعر الذي تمثّل في شعره أولى مؤثرات الرومانسية العربية في زمن طلوعها في الربع الأول من قرننا، حيث أصداء جبران تدوي في مقطعات الشابي وقصائده التي جعلها ـ من خلال نشرها في المشرق العربي وفي (أبولو) بالذات ـ جسراً يمتد من المغرب العربي وصولاً إلى الشرق..

هذه المرة، لم يكن صوت الشابي تقليداً لشعر المشرق، كما هو حال الشعر في مغرب وطننا طوال حقبات متعددة، بل انه أصبح مؤثراً خاصاً بجوه وأغراضه وأساليبه وألفاظه، يصب في تيار الشعر المجدد الذي بدأت تفرزه مرحلة الانبعاث والتجديد، وما أصطلح على تسميته بشعر النهضة الحديثة.

توفرت للشابي إذن، ظروف موضوعية هائلة الأهمية، خلقت منه هذا الشاعر الحاضر في الذاكرة كمؤثر في شعر أجيال متعددة.

لقد احتضنته مجلة (أبولو) ووجدت في قصائده تطبيقاً رائعاً لمفاهيم هيأة تحريرها وأنصارها، فكان شعره الى جانب أشعار علي محمود طه وابراهيم ناجي وأبو شادي، نغمة أخرى تضج بالهمّ الرومانسي الشفيف الذي لم يكن في حينها هروباً أو ذريعة للفشل او الحزن أو اليأس، بل كان تعبيراً عن (حنين) الى شعر صافٍ وحياةٍ نقيّة.

إن الشابي يطرح في ديوانه (أغاني الحياة) هموم البراءة بمواجهة الشر والموت.. والطفولة ازاء الهرم والفناء، وهذه الفكرة تنويع - في الحقيقة - على مقولة جبرانية مؤداها أن الغاب نقاء وخلاص.. وهي بدورها فكرة رومانسية شائعة.

يقول الشابي موازناً بين زمنين: زمن الغاب وزمن الناس:

فزمان الغاب طفلٌ لاعبٌ، عذبٌ، جميل
وزمان الناس شيخٌ، عابسُ الوجه، ثقيل

ولاتكمن نزعة الشابي التجديدية في أفكاره فحسب، بل نستطيع أن نتلمسها في الصياغة أيضاً.

فالشابي يكسر، من خلال قصائده، حدة القوافي ورتابة التسلسل النغمي في البناء.

إنّ البيت الشعري مدوّرٌ غالباً لديه، لاينتهي معناه به، بل يستمر لينشىء (جملة) شعرية بديلة للبيت ذي البناء الجاهز.

ولانستطيع إغفال هذه الميزة في شعر الشابي باعتبارها ذات تأثير في رواد الشعر الحر الذين قرأوا (الشابي) من حيث كونه منطلقاً ومجدداً. هناك أيضاً، أوزانه الخفيفة، ومفرداته المأنوسة ذات الوقع الأليف. إنها ضرب جديد لم يعهده شعرنا الذي تصوّر البعض أن سر جودته في اختيار غريب الألفاظ واكثرها بعداً عن الحياة السائدة:



ابو القاسم الشابي

إن الشابي يستسلم لتداعيات جميلة سواء في المفردة أو في تكرار التشبيهات مما يخلق حساً نغمياً جديداً في شعره.

عذبةٌ أنت كالطفولة كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد، كأبتسام الوليد.

لقد تهيأت للشابي ظروف خاصة، مأساوية ومثيرة، جعلت منه شاعر الألم الذي لم يجد وسيلة التعبير الفضلى إلا بالصورة التي كان عليها شعره: الوضوح والشفافية واليسر والرقة.. فمن خلال موت أبيه، ومرضه، وعناء تفكيره الممض بالحياة، تكونت صورته التي تنجلي كل عام، ونشعر أننا أقرب إليها كلما درسنا شعره مجدداً..

أين عزمُ الحياة؟ لاشيء إلّا
الموت والصمت والأسى والظلام
عمرٌ ميتٌ وقلبٌ خواء
ودمٌ لاتثيرُهُ الآلامُ
وحياةٌ تنام في ظلمة الوادي
وتنمو من فوقِها الأوهامُ

مدن الملح: تاريخ روائي للمدن العربية

بعد روايته المشتركة مع جبرا ابراهيم جبرا: عالم بلا خرائط، يبدأ الروائي العربي عبد الرحمن منيف موضوعاً روائياً جديداً ومهماً هو (مدن الملح) الذي يؤرخ لتحول المدينة العربية من قيم الصحراء والبداوة إلى مواجهة العصر الحديث الذي تمثّل بعملية اكتشاف البترول في الأرض التي كانت تعني بالنسبة للعربي موضع آبائه وأجداده والتي لايتخيل أن تعبث بزهوها وصلابتها هذه الآلات الغريبة التي راحت تهدر ذات يوم على حافات (وادي العيون) أجمل مناطق الصحراء والواحة التي تقف عندها القوافل صاعدة أو نازلة في الجزيرة. إن الروائي لايريد في هذا الجزء من عمله الذي أطلق عليه (التيه) أن يؤرخ فحسب، بل يستبطن ردود أفعال أبطاله إزاء الأغراب الذين جاءوا بآلاتهم وأزاحوا بيوت القبيلة لينبشوا أعماق الأرض بحثاً عن شيء مجهول يتبين فيما بعد أنه النفط.

ومن البديهي أن يكون لهؤلاء الأغراب أعوان يسهّلون مهمتهم، بينما وقف الجميع معترضين لأن الأغراب لايراعون حرمة ولا يحترمون قدسية لشيء. إن منظرهم عراةً تحت وهج الشمس يغيظ أهل القرى ويدفع ببعضهم إلى الاحتجاج.

إن (متعب الهذال) بطل مهم في الرواية، وفي تصرفه إزاء وجود الأغراب أمر غريب هو الآخر، إذ انه يتدرج من الاحتجاج إلى الصمت فالاختفاء بحثاً عن حل وراء حدود قريته.

وإذا كان الاعتراض على حملة ما يجدي نفعاً، فإن حملة أخرى سرعان ما تأتي، وكأن ذلك كله يتم وفق قانون صارم تشكله حتمية لا رادّ لها.. فهذه الأرض ابتليت بخيرات أعماقها، فراح هدير الآلات يعكّر كل شيء.

لقد أمسك (منيف) بمادة روائية هائلة طال انتظارنا لروائي يستغل مفرداتها.. تلك هي مسألة الانتقال إلى العصر الجديد من خلال اكتشاف



عبدالرحمن منيف

النفط وما تحمله تلك الإنتقالة من مواجهة حضارية، تبدأ من الانبهار بالأضواء الكاشفة التي يأتي بها المنقبون فتحيل الظلام الدامس نهاراً ونتلمس رد الفعل على الطبيعة والإنسان والحيوان (تهيج الابل تلك الليلة ولاتسكن . .) وشيئاً فشيئاً يغدو الرفض قوياً فتتحد القرى وتبعث ممثليها إلى المدينة للاستنجاد من الأغراب الذين كانوا يواصلون عملهم خلال ذلك. وفي مستويين يستمر الرفض: فردياً من خلال متعب الهذال، وجماعياً من خلال وجوه القرى ولكن ذلك كله لايثمر في النهاية . .

في هذه الرواية أيضاً، وبعد صفحات قليلة، تحس أن منيف لايدخل إلى موضوعه الروائي الجديد بمداخل جديدة، فما تزال الصحراء - ديكوراً - هي مجاله المفضّل . . ولعل الجديد هنا هو اعتماد (البدوية) لغة حوار وتداعيات أحياناً . .

إننا لانريد أن نتهم منيف بالتكرار، ولكنّ كثيراً من أبطاله مصنوعون وفق الرؤية التي قرأناها من قبل في النهايات وسواها من الروايات التي كان للصحراء دور بارز فيها . .

أراكون: شهادة جديدة للشعر العربي

حين كتب الشاعر الفرنسي الكبير لويس أراكون (1897 - 1982) عمله الشعري الرائع (مجنون إلزا) عام 1963، كان يقدم شهادة غير مباشرة على أن الأصالة لاتتعارض مع الحداثة، فلقد وجد أراكون - وهو يعبّر عن موضوع غزلي معاصر - في التراث الشعري العربي أداة مناسبة لتوصيل مشاعره بل كان الاطار الغزلي التراثي، ذا ايقاع خاص، أعطى تجربته بُعداً هائلاً من فخامة التعبير وقوة التصوير الشعري.

إنه يستعين برموز الأدب الكلاسيكي الخالد موظّفاً الشخصيات والأمكنة للتعبير عن حبه لالزا رفيقة حياته، ولم يجد ضيراً ولا شعوراً بالنقص وهو يختزل الزمان رجوعاً إلى الغزل العربي بعد الاسلام . . فصلة الشاعر بمعارفه ومصادره، ذات أهمية كبرى تتوقف غالباً على الكيفية التي تتم بها.

إن كثيراً من الشعراء الذين حاولوا احتذاء التراث بمعنى التقليد والنسج على منواله، ذابوا في تياره الهادر، وغابت ملامحهم وراء قسماته القوية. أما الشعراء الذين عقدوا صلتهم على أساس الكراهية والنفور، فقد خسروا بينما لم يخسر التراث.

إنهم بدافع الجهل وعدم الاقتراب الحقيقي المخلص من التراث، خسروا مكوّناً مهماً كان حرياً بهم أن يُدخلوه في تجاربهم ليعطيها العمق والقوة، وأن يتحرروا من نظرتهم الخاطئة إلى التراث على أنه (إرث) ثقيل . .

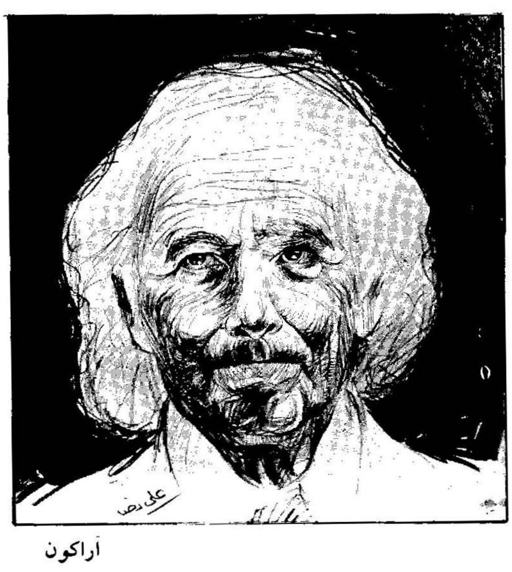
لقد استطاع اراكون بحساسيته الشعرية ووعيه أن يتمثل تجارب الغزل العربي والمأثورات الدرامية في تاريخنا الثقافي من خلال الترجمات، فأفلح في خلق عمل رائع هو (مجنون إلزا).

ومؤخراً نُشر حديث أجراه صحفي عربي مع أراكون عند زيارته الى تونس عام 1977 ولم يقدر له أن ينشر إلا قبل أيام (اليوم السابع - 6 آب - 1984) وقد عبّر أراكون في هذا الحديث بوضوح ودون تردد عن إعجابه الفائق بالشعر العربي حيث قال (اعتقد أن الحركة الشعرية العربية حركة متفوقة في تاريخ الشعر) وأضاف (في البدء، سمعت عن الشعر العربي الكثير من اشخاص عاشوا في مختلف الأقطار العربية. ثم دفعني فضولي إلى البحث بنفسي، وما وجدته وقرأته أعجبني . . هكذا بكل بساطة، يمكنني أن أقول إن عندكم أعظم شعر في العالم . . وعندما كتبت (مجنون إلزا) راجعت الشعر الجاهلي وشعر الحقب الأخرى المعاصرة لقيس العامري، مجنون ليلى . .).

إن المرء ليحس بالأسى حقاً، حين يقرأ اعتراف اراكون بأنه لم يقرأ شيئاً من الأدب الفلسطيني مثلاً رغم تعاطفه مع القضية الفلسطينية وحقوق الشعب العربي ونضاله . . وإذا كان إعجابه بالشعر العربي ميراثاً قد أشعرنا بالغبطة والارتياح، فإن شعورنا بالألم كبير حقاً حين نعلم أنه لم يصل صوت شعرنا المعاصر إلى من يهمنا أن يسمعوه . .

وتلك في رأيي مسؤولية المؤسسات الثقافية في وطننا، ومسؤولية مثقفينا بدرجة أخرى أيضاً.

إن (شهادة) اراكون ليست بسيطة في هذا المجال. واننا مدعوون حقاً إلى تأمل دلالاتها ومعانيها الكثيرة.



أراكون

أوجه الصراع في القصيدة الجاهلية





محمود الجادر

كانت أمسية 1 / 8 في اتحاد الادباء «اوجه الصراع في القصيدة الجاهلية» للدكتور محمود عبدالله الجادر، الامسية الاولى في المحور الذي اعده الاتحاد «كيف استوعب الشاعر العربي قضايا عصره؟»

قبل الدخول في الحديث عن تفاصيل ما تضمنته المحاضرة من افكار وأثارته من تساؤلات وقضايا استطاع ان يمسك المحاضر ببعضها بينما غاب عن بعضها الاخر.

في البدء يمكن القول ان الموضوع واسع وشائك ايضاً بالرغم من ان المحاضر قسمه لعدة محاور، محاولة منه في السيطرة عليه، بيد انه، رغم توقفه في تسليط الضوء على بعض التحديات التي وقفت في وجه الشاعر أو التي واجهها الشاعر فقد خلط بين ذلك حتى ضاع، مما اوقع محاضرته في العموميات في الحكم. .

بيد ان ذلك لا يبيح لنا القول ان المحاضرة لم تكن تنطوي على اهمية وقدرة على كشف بعض جوانب الموضوع الذي تناوله.

تحدث المحاضر في البداية عن مجتمع ما قبل الاسلام كمدخل للشعر الذي هو انعكاس للمجتمع بهذا الشكل أو ذاك. وكيف كان السيف والارض يشكلان شرف الانسان وكرامته. ثم انعطف بعد ذلك الى صراع الشاعر مع الاوهام التي تخلقها الصحراء وتحدياته لعصر قبل الاسلام.

وفي حديثه عن نشأة الشعر العربي اشار الى ان القصيدة العربية نضجت على ايدي المهلهل وامريء القيس، ولكنه افترض ان الشعر العربي يمتد قروناً قبل هذين الشاعرين معتمداً في دعم افتراضه هذا على ان العلماء والمؤرخين لم يتحدثوا الا عن الشعر الذي قيل باللغة العربية مما يرجح افتراضه بان الشعر العربي ربما كتب بلغات اخرى كالثمودية وسواها، ولذا فهو تحدث ـ كما قال ـ عن اولية القصيدة العربية لا عن أولية الشعر العربي.

وللتركيز على افكار وموضوعات المحاضرة قسمها الى محاور كما قلنا هي: الانتماء القبلي، طبيعة الحياة الصحراوية القاسية، الانتماء القومي، القيم والعلاقات الانسانية، الفكر والفن.

في المحور الاول اشار المحاضر الى القوة والعزيمة التي يمنحها الشاعر لقبيلته واوضح ذلك بشواهد شعرية تؤكد ذوبان الذات في مجموع القبيلة وتجسيد روح الجماعة وخاصة اثناء المواجهة للاعداء، واكد ان ذلك لا يعني الغاء الذات مستشهداً بالشعراء الصعاليك ورغبتهم في التفرد، وقد وفق البعض في الموازنة بين الذات والجماعة وخاصة (طرفه بن العبد)، كما اشار الى محنة الضياع كما في الشعر الغزلي عند المرقش والهجاء عند الحطيئة وعزا ذلك الى تخلي القبيلة عن الشاعر مما يدفعه الى المواجهة والتمرد.

وافرد حيزاً لقصيدة الحرب عند الشاعر الجاهلي بسبب التزامه مع قبيلته. .

واشار من جانب اخر الى قوة رابطة الدم بسبب غياب السلطة المركزية وموقع الجزيرة العربية وتهديدها بالعدوان والسيطرة عليها من قبل الامبراطوريات الثلاث التي كانت تحيط بها. بيد انه رغم تأكيده على ان القصيدة الجاهلية المكتملة نضجت في أتون الحرب وما ينشأ عنها اشار كذلك الى موقف رفض الحرب في الشعر الجاهلي، ويتمثل ذلك في شعر قيس بن زهير في تجاوز الحرب والاستعداد لها.

وفي محور الانتماء القومي اكد المحاضر على ان الشاعر في مرحلة ما وفي اكثر الحالات لم ير انتماءاً أوسع من الانتماء الى القبيلة بسبب ندرة المواقف العامة التي تستوجب ذلك الاحساس القومي. غير ان ذلك لا يعني انعدام الشعور القومي والانتماء الى العروبة حيث ان العربي حين يخاطب عربياً آخر يجهل اسم قبيلته يناديه: «يا أخا العرب». وقد تعمق الشعور القومي واصبح اكثر صراحة ووضوحاً عندما بدأت الامة تتعرض لمطامع أجنبية، حيث اصبحت وشيجة الدم حدود اطار القبيلة، ويبدو ذلك واضحاً في موقعة ذي قار والذود عن الكرامة العربية.

وفي مجال القيم والعلاقات الانسانية فقد اكد المحاضر على ان العقل والعدل والعفة والشجاعة كانت واضحة فى الشعر الجاهلي رغم التفاوت في

التفاصيل وطبيعة التناول اضافة الى تأكيد القيم التي يحلم الشاعر بامتلاكها في الواقع . وجاء التأكيد على ذلك لعدم خضوع الحياة في الجاهلية الى قانون معروف، ولولا القيم الاخلاقية لتحولت الحياة الى فوضى.

كما تناول جانباً آخر جعل الشاعر يعبر عن المرارة حيناً وعن الشجاعة حيناً آخر لمواجهة مأساة انسانية لا يبوح بتفاصيلها فتنعكس في شعره وخاصة عند شعراء مثل عنترة بن شداد وسحيم.

وربما وقع المحاضر ببعض الغموض او عدم التعمق في بحثه، في محوره الاخير «الفكر والفن» حين قال ان الشاعر الجاهلي لم يستوعب من اللمحات الفكرية سوى ما تمثل في بعض ابيات ومقطوعات الحكمة التي تناول فيها مسألة الموت، وانه ابتعد عن تناول الاساطير وتوظيفها شعريا مثل ملحمة كلكامش وغيرها. كما اشار الى عدم مساس البناء الفني أو المعاني. بعد ذلك عقب الشاعر خالد علي مصطفى مشيراً الى الجوانب المهمة التي اغفلها المحاضر مثل كيفية ظهور الصراع، وكيف صور الشاعر الجاهلي في الحياة ومكان الوصف الحيوي في هذا الشعر والذي يتمثل في وصف الحيوان وغيره، وصراع الشاعر مع الزمن من خلال وقوفه على الاطلال ووصفه لها.

ورأى الشاعر خالد علي مصطفى ان يكون قياس الشعر على الواقع لا قياس الواقع على الشعر.

وتحدث الشاعر علي العلاق معقباً على المحاضرة حيث أخذ على المحاضر اعتبار ان غياب الاحساس القومي يعود الى طغيان الصراع القبلي وغياب السلطة المركزية التي تنظم علاقة الجماعة، مؤكداً أن الانتماء القومي نتيجة وليس سبباً.

وأكد من جانب آخر ضرورة الدخول الى الشعر الجاهلي من جانبين: الصحراء في اتساعها والسماء في امتدادها.

وإشار الى أن مفردات الصحراء يمكن ان تمنح القصيدة الجاهلية خصوصية.

وأخذ كذلك على المحاضر عدم تأكيده على الاحساس بالزمان والمكان في الشعر الجاهلي، اضافة الى الموقف الرؤيوي ازاء الناس والحياة.

وأخيراً فإن وراء هذه المحاضرة جهداً واضحا لا يقلل من اهميته بعض الملاحظات والمآخذ التي جاءت - ربما - بسبب سعة الموضوع وشموليته وتشابكه.

حسين الحسيني

رحيل نحات التحف الفنية الصغيرة خليل الورد

في تموز، حيث يمتزج فوران الحرارة بفوران ذكرى الثورة، وضع خليل الورد لمساته الاخيرة في جدارية خشبية بعنوان «مظاهرة تأييد». وهي جدارية عرضت في المتحف الوطني للفن الحديث مع بطاقة سوداء حملت عبارة «مات نحات التحف الفنية الصغيرة.»

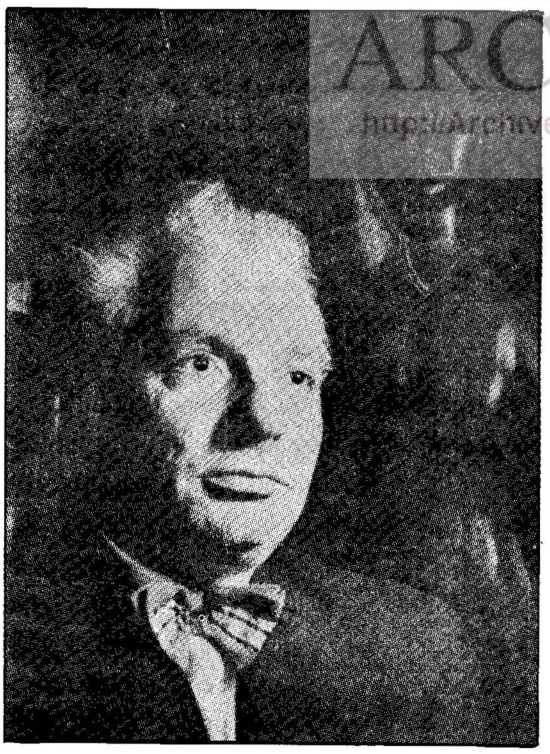
وبالقدر الذي تأثر فيه جمهور المعرض بنبأ وفاة الفنان النحات بقدر ما أرتسمت قسمات خليل الطلقة في زخم من الحضور الذي يحمل معه ربع قرن من الفعل والابداع والمواكبة.

ولد خليل الورد عام 1923 في محلة البوحيه وهي محلة بالكاظمية. بعد انهائه الاعدادية تخصص في التربية وعلم النفس بدار المعلمين وقد مارس مهنة التعليم منذ عام 1942. وقد انجز دراسته الفنية في النحت في معهد الفنون الجميلة القسم المسائي وحاز على دبلوم النحت العالي.

وقد ورد اسم خليل الورد لاول مرة كنحات مشارك في النشاطات الفنية في دليل المعرض الخاص لمهرجان ابن سينا الذي أقيم سنة 1952 على قاعة معهد الفنون الجميلة. ازدهرت أعمال خليل الورد في معارض بغداد للرسم والنحت ما بين عامي 1956-1958 وكان للفنان خليل الورد حضور دائم في معارض قاعة الفن الحديث، وجمعية التشكيليين العراقيين، وقد توج نشاطه الفني في معرضه الشامل التكريمي الذي أقامته دائرة الفنون التشكيلية على قاعة الرواق سنة 1981 حيث حوى 56 منحوتاً مختلفاً.

لقد نشأ حب العمل لدى خليل الورد منذ نعومة اظافره، وقد ذكر في مجال توثيقه لثقافته الفنية في الاستبيان الذي كتبه بخط يده والمودع الان في قسم التوثيق في دائرة الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة والأعلام:

«فجدي ابو والدي كان من اساتذة صناعة الشناشيل الجميلة الملونة في بغداد، وابي كان اوحد عصره في صناعة (مناكيك) (جمع منكوك) الحياك على مختلف انواعها وهي صنعة نادرة جميلة. وجدي لامي كان خطاطا



خليل الورد

معروفا . . وتحتفظ مكتبة الدكتور حسين علي محفوظ ومكتبة المتحف العراقي ومكتبتي بمجموعة من خطوطه الجميلة سواء بالرسائل ام بالكتب وصنعة العائلة عامة كانت صنعة جميلة وهي الصياغة . . وهم الان اساتذة الصياغة في بغداد والكاظمية . . اما اخي الكبير فكان يرسم جيدا وكنت انا في المدرسة ارسم ايضا بصورة جيدة وقد صادفت بعض الاساتذة في الابتدائية شجعوني على الرسم ولو لم يكونوا من اصحاب المهنة وفي المرحلة المتوسطة والثانوية صادفت اساتذة قديرين اخذوا بيدي ومنهم الاستاذ المرحوم الرسام رشاد حاتم والاستاذ المرحوم ناصر عوني» ويضيف على ذلك «وبين 1912-1943 تعرفت على الاستاذ الفاضل قاسم ناجي وهو مدرس ممتاز اضافة الى انه رسام بارع ولازمنا الرجل واثر فينا كثيرا او اعطانا ما عنده **ومازال الفنان خليل الورد يحتفظ في ذاكرته بعلائقه الأولى بالفن منذ كان صبيا وظلت عالقة في ذهنه طوال حياته بكل تفاصيلها الدقيقة والواضحة . يقول حول مشاهدته وهو صبي للمعرض الزراعي :**

«اتذكر ان اول معرض شاهدته وانا صغير معرض اقيم في احد اجنحة المعرض الصناعي الزراعي وانا اذ ذاك في الصف الرابع الابتدائي سنة 1934 (والصحيح هو عام 1932) وقد عرضت فيه بعض الصور الملونة ، لم اكن اعرف اذ ذاك مادتها وبعض الصور التخطيطية بقلم محمد رشاد وحاج سليم وعبدالقادر (يقصد عبدالقادر الرسام) ومحمد خضر وحاج سعاد (يقصد سعاد سليم) وناصر عوني وعبدالجبار . . وعلمت فيما بعد ان هؤلاء هم الرسامون المعروفون انذاك وشاهدت في متحف الازياء الذي كان في الباب الشرقي بعض الصور الكاريكاتيرية والصور والتخطيطات بالقلم وعليها بعض الاسماء» . .

ونزعته الى الفن كانت تجذبه منذ صباه لمتابعة وتتبع اعمال الفنانين ومعارض جمعياتهم آنذاك . . يقول حول هذا :

«ظهرت معارض جماعة اصدقاء الفن . . ثم بدأنا نشاهد معارض تلاميذ معهد الفنون الجميلة واساتذتهم . . ثم معارض جمعية الفنانين العراقيين والجماعات التي تشكلت ثم معارض الرسامين البولنديين» .

وقد تولدت عنده رغبة ملحة فيما بعد للوصول والانتماء الى هذه الجمعيات حتى انضم بالفعل الى جماعة بغداد للفن الحديث عام 1953 والتي يقول عنها بانها كانت بمثابة المدرسة القومية في الفن العربي والتي ركزت الانتباه في حينه على أهمية التعبير عن المعطيات الحضارية المحلية في بعض ما اضطلعت به من مهام فكرية فكان لها فضل الحفاظ على التراث الفني وأهميته في الابداع المعاصر . وقد استطاع خليل الورد أن يعيد هذا الاكتشاف بلغة معاصرة . وخليل هو واحد من الفنانين النحاتين الذين تفاعلوا بصدق مع التراث وتجاوزوا الحواجز الوهمية بين التراث والمعاصرة بوعي تشكيلي هادىء . وكنا حين ننظر الى تماثيله الصغيرة ذات الرشاقة والامتداد والتحضر والمثول والحركة الهادئة يراجعنا الفن السومري بتقاليده العريقة ولكن بوجوه بغدادية نراها كل يوم في الطريق والسوق والمقاهي وكل الاماكن الأخرى . حيث تظهر براعة خليل كنحات وفنان واقعي يصور يوميات الناس وسلوكهم وانطباعاتهم التي يغلب عليها مزيج من الحزن والفرح العذب وفي ايقاع فذ .



وهو عندما ينقل هذه الانماط ويربطها بجذورها الضاربة في القدم إنما ليوضح في كثير من اعماله ، أن الانسان العراقي اليوم في قوته وحوزته على قدرته والهيمنة على ذاته ومصيره ، بقدر ما خاض من نضال يشبه نفس ذلك العراقي المستقل في أزمنته القديمة المزهو بما خلّف من حضارة تمتد أصولها وجذورها لتشده دائما الى المنعة والقوة والتمرد على كل ما يشده إلى التخلف عن ركب الحضارة التي كان أول صانعيها لينقلب على ذاته ويخلق ظروفه المواتية . ويتضح هذا ربما بشكل اكثر جلاء في منحوتاته للمرأة . كرمز قديم للحياة وكهدف اكثر من غيره لعوامل التخلف . في هذا يقول خليل :

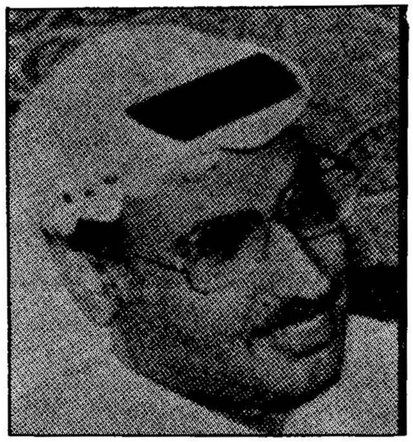
«حاولت في ما يخص المواضيع التي تتحدث عن المرأة التأكيد على ابراز ملامح القوة والتحدي في رفض المرأة العراقية للقيم والعادات البالية التي كانت تتحكم بمصير المرأة في العهود الماضية والتأكيد على التقدم الذي احرزته بعد ثورة تموز المجيدة في كافة الميادين . .»

(من مقال في مجلة بغداد للكاتب علي ناصر 1981/11/13)

هذه لمحة خاطفة من حياة الفنان خليل الورد الزاخرة بالعطاء والتي ستظل مطروقة بكل امتداداتها اللامتناهية أمام الكثير مما يمكن أن يقال بعد البحث والتأمل فيما يحتويه فنه من قيم جمالية ومعان انسانية وحضارية .

ليث الخفاف

اشكالية القصيدة الحديثة



احمد المناعي

اسرة الادباء والكتّاب في البحرين تحاول عبر ندواتها الداخلية ان تعالج من خلال الحوار، الكثير من النقاط التي تهم الحركة الادبية وآخر ندوة عقدتها، في النصف الثاني من شهر يوليو/ تموز الحالي، حيث القى كل من الشاعرين أحمد العجمي واحمد مدن نماذج من قصائدها وقام الناقد البحريني المعروف احمد المناعي بطرح ملاحظاته النقدية حول تجربة كل من الشاعرين منطلقاً من وجهة نظر حول الحركة الشعرية الجديدة بشكل عام. وبعد مقدمة طويلة حول علاقة الناقد بالشاعر وعلاقة الشاعر بالقارئ يطرح سؤاله ما الذي يجعل من القصيدة الحديثة عملاً غامضاً غير مفهوم، او انه مفهوم ولكننا لانتفاعل معه ولانتأثر به؟! لايهز مشاعرنا ولانهتم بالاحتفاظ به او بجزء منه في ذاكرتنا.

والحقيقة، يقول المناعي، انني لست بالناقد المختص والمتمكن الذي يستطيع ان يقدم الاجابة العلمية او الاكيدة المسنودة بالتحليل والدلائل والبراهين المنهجية واضحة حتى لو توفر الى الوقت الكافي، ذلك ان امكانياتي قاصرة عن تقديم مثل هذه الاجابة.

ويستمر الناقد في طرح وجهة نظره قائلاً ان مؤثرات غير اعتيادية تشير الى تحول معاناة التجربة الشعرية من معاناة في الموضوع الى معاناة التقنية ومعاناة المضمون الى معاناة الشعر ومن معاناة الفكرة الى معاناة اللغة وهكذا نمت القصيدة ذات اللذة العابرة حيث الصور ذات الالوان المثيرة والمدهشة والايقاع ذي الرنين الجذاب الذي ينبعث من اختيار اللفظ والتراكيب اللغوية المستخدمة، الى غير ذلك من الخصائص المعروفة للقصيدة الحديثة وانجازات التقنية. وتظل هذه الخصائص ذات مفعول قصير تمر دون ان تؤثر فعلى مستوى الشعور ليس لها اي تأثير في تحريك العاطفة نحو الحزن والفرح او اليأس او الامل او الكراهية بغض النظر عن الاخلاقية المرغوبة في القصيدة. كما انها من الناحية الثقافية لاتضيف خبرة مهمة ولاتستثير خبرة ولا تستفز الى خبرة جديدة. انها قصيدة ماكنة، يستمتع فيها المتلقي بمهارة الشاعر وهو يتلاعب بالصور والالفاظ وما يستمتع بها الشاعر اثناء صناعتها.

هذه هي مشكلة اكثر القصائد الحديثة، اختفاء الموضوع او عدم وجوده نهائياً، ومن ثم ما الذي يجعل من القصيدة كلاً يجمع الاجزاء او الافكار ويربطها بسلسلة او نظام معين اذا كان الموضوع منتفياً او مختفياً في قلب الشاعر. ليس هناك سوى الاعتماد على التوالد الاصطناعي للصور والتعابير، والتوالد الاصطناعي هو غير العملية الابداعية التي تتم داخلياً وتأخذ تجربتها من كل متكامل وتكون الخبرة المكنونة قد صارت جاهزة لايقاظ التوتر واعادة اتزان الانا لدى الشاعر. ويكون الموضوع اساساً في بنائية القصيدة، منظماً لافكارها وتعابيرها وصورها.

اما التوالد الاصطناعي - يواصل المناعي - فهو عملية تتم خارج اللاشعور وهو عملية عقلية صرفة تعتمد على المهارة في صياغة العبارة او الصورة المناسبة وتتوسل الحدث الخبرة الثقافية الواعية كما تتوسل تكرار لفظة معينة او تعبير خاص له قدرة التوليد المتشابه والمختلف كما تتوسل او الخبره الجاهزة من الذاكرة، على ان هذه الخبرة تنمو الى الدرجة التي تكون في حد ذاتها رفيعة المستوى ومثيرة للأعجاب وغير قابلة للمنافسة والحقيقة ان هذه المهارة هي الوجه الاخر للفنان المطبوع ولكن الفنان الذي لايجمع بين وجهي الموهبة او بالاحرى الذي يجعل من المهارة هي الوجه الاصيل والبديل للوجه المطبوع لابد وان يجد نفسه وقد احترف التنظير بالشعر او سقط في التكرار والرتابة ان معاناة الموضوع هي الاساس الذي يحافظ على وجهي الموهبة، كما انه الاساس الذي ينظم القصيدة.

بعد ذلك يطرح الناقد المناعي وجهة نظره في القصائد التي القاها الشاعر احمد مدن ويرى ان (مدن) متمكن من تجربته الشعرية كشكل فني، الا ان الموضوع غالباً ما يفلت منه وذلك بسبب ان معاناته الحياتية هي معاناة اللغة التي يكتب بها وليس الموضوع، حيث انها بعيدة عن قضايا المجتمع الذي ينتمي اليه الشاعر.

واستخدامات مدن الصوفية لم تستطع ان تغني تجربته بقدر ما ساهمت في الابتعاد كلية عن المعاناة الحقيقية التي تشفّ بها بدايات بعض القصائد.

ويرى المناعي ان القصيدة التي تبدأ بدايات جيدة لابد ان توصل القارئ حرارتها ولكن اذا انفلت خيط المعاناة من البداية فان القصيدة بالتالي سوف تفلت ولاتستطيع ان تكون بصورة مترابطة ومنتظمة. غير قادرة على استثارة القارئ.

وبعدها ينتقل المناعي الى الشاعر احمد العجمي الذي يرى ان الشاعر لايهتم بصورة حقيقية بالمواضيع التي يكتبها بقدر اهتمامه برص الصور، فهو لايتيح للتجربة مجالاً للأختمار لتأتي بصورة متميزة ومختلفة عن التجارب السابقة للشاعر حيث ان الشاعر يجد في نفسه امكانية الكتابة ولذلك فهو يندفع

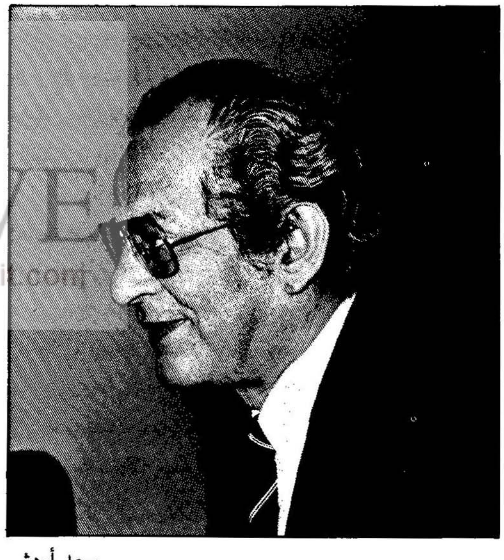
اليهـا دون ان تكـون هنـاك معـانـاة . من هنـا فاحمـد العجمي ، كمـا يقـول المناعي، لايمتلك المواضيع التي يكتبها بقدر مايملك الصور.

ان هذه النـدوة في تصـوري سوف تثيـر الكثيـر من القضـايا المطروحة امام القارئ والشاعر في نفس الوقت، فمن علاقة الشاعر بالناقد الى علاقة الشاعر بالقارئ الى القصيدة الجديدة واشكالياتها والرموز وقضايا الغموض والكثير من القضايا الفنية التي سوف تكشف عنها حوارات الايام القادمة.

علي الشرقاوي

القاهرة

حديث مع سعد أردش : وظيفة المخرج في المسرح المعاصر



سعد أردش

يُعـد سعـد أردش أكثر المخرجين المصريين احتفالا بعناصر العرض، دون أن يحيـد عن النص. وهـو من ألمـع رجال المسرح المصري في جيله، الذيّ يرجـع اليهم الفضـل في توسيـع آفـاقـه، بما قدم من أعمال كلاسيكية رصينة، واعمـال لا معقـولـة أوملحمية، مناهضة للكلاسيكية، من الأدب العالمي في عصوره المختلفة، ومن الأدب العربي المعاصر.

على أن قيمـة سعـد أردش الحقيقية، في حياتنا المسرحية، ليست وحسب في هذا التنـوع البـالـغ من الأعمـال التي أخـرجهـا على منصـة المسـرح في العاصمة والأقاليم، ولا في ارتياداته التجريبية ومغامراته في الارض المجهولة، ووعيه الشديد بوظيفة المسرح كفعل اجتماعي، وحرفيته المتقنة التعبير المثيرة للفكـر والخيـال، ولكنهـا تتمثـل، أيضا، وبالأساس، في مساهمته الفعالة في تأسيس أكثـر من مسـرح في الأرض العـربيـة، غدا كعـلامة طريق في تاريخنا المسـرحي، وفي توجيهـه للحيـاة المسـرحيـة ولقطـاع الفنـون الشعبيـة والاستعراضية في بلادنا.

وبمناسبة اخراج سعد أردش هذه الأيام لمسرحية «عملية نوح» لعلي سالم، على مسـرح الجمهـوريـة بالقـاهـرة، كان هذا اللقـاء حول وظيفـة المخـرج واسلوبه في الاخراج . .

يقول سعد أردش:

ـ فن المسرح بطبيعتـه حركـة تتبادل ردود الفعـل الخـارجيـة والـداخلية والعكس. وقضيـة الفعـل ورد الفعـل في المسـرح ليست قاصرة على الانسان الفرد، أو على الشخصية المفردة، ولكنها قضية تتصل أتصالا مباشرا بالحركة الاجتماعية التي يتبناها المسرح ويقوم عليها.

وعلى هذا فان وظيفـة المخـرج الأسـاسيـة هي ان يكتشف الافعـال وردود الأفعال عند الشخصيات المفردة، وفي الحركات الاجتماعية، في اطار النص المسـرحي، وأن يسعى إلى تجسيـدهـا، بأن يجد لهـا المعـادل التعبيـري المسرحي، شريطة أن يكون واضح المدلول.

هذه المعـادلات الفنيـة أو التعبيـرية أو المسرحية بوجه عام لا يمكن أن يتم ابـداعهـا ـ في رأيي ـ دون اللجـوء الى عنصـر الحـركـة بكـل نوعياتها: حركة الممثل، حركة الديكور، حركة الأزياء، حركة الاضاءة، حركة الألوان، وأي حركة تغير من قيمة الفراغ المسرحي . .

ثمـة مدلـولات مسـرحيـة لهـذه الحـركـة بالمفهوم المطروح. والفرق بين مخرج ومخرج هو ابداع الحركات ذات المدلولات الأقرب وصولا الى الجماهير.

وعلى سبيل المثال فان بعض مسرحياتي لحظات حركية حدثية تكسب هذه المسرحيات منهجها واسلوبها ومضامينها، أذكر منها طابع الحركة في مسرحية «سكـة السـلامـة» لسعد الدين وهبه، 1964، وهي من أولى المسرحيات التي اهتديت فيها إلى اسلوبي، وطابع الحركة أيضافي «الانسان الطيب» لبريخت 1967.

● هل يمكن أن نتعرف على طبيعة هذه الحركة في مسرحك؟

ـ تتميز هذه الحركة بالعناصر الآتية:

أولاً: ـ استخـدام الفـراغ المسـرحي كفـراغ مجـرد، تمنحه الأحداث اسما أو تعريفا أولاً بأول، بحيث يتحول في كل لحظة الى مكان يختلف أختلافاً جذريا عن المكـان الـذي سبقـه والـذي يليـه. وهو اتجاه يتيح للمخرج أن يتحرر من منطق الواقعية في تسمية الأماكن مع ضيق العلبة المسرحية، ويتيح له أيضا أن يستثمر كل مستويات هذا الفراغ الرأسية والأفقية والعمق.

ثانيـا ـ ان الممثـل في العـرض المسرحي ليس مجرد حامل للشخصية، أو معبر عنها، ولكنه، أيضا، عنصر من عناصر الديكور المتحرك.

ومن هنـا فان مجمـوعة الممثلين تشكل كيانا تشكيليا تكعيبيا حيّاً، الجأ الى استخدامه بتقسيماته الممكنة، وهي تقسيمات لا نهائية، تبدأ من الفرد، وتمتد عبـر الأرقـام المختلفـة الى الجمـاعـة، بحيث يمكن أن تضع فردا واحدا على مسـافـة ما، أو على عمق ما، في مواجهـة كتلة بشرية هي الجماعة، فتنتج من

هذا مدلولا فكريا أو سياسيا أو، ببساطة، مسرحية.

والتشكيل بأجسام الممثلين وأحجامهم في فراغ المسرح فن قائم بذاته، اسمه الرقص، أو الباليه، وهو بالضرورة عنصر جوهري من عناصر الصياغة المسرحية في المسرح الدرامي، ولا تقل قيمته عن عنصر الموسيقى الذي ينتج من تلاحم مجموعة أصوات الممثلين.

ثالثاً ـ الحركة الصوتية هي الاطار الموسيقي في العمل المسرحي، والحركة التشكيلية التي تنبع من حركة أجسام الممثلين هي الاطار الراقص في صياغة العرض المسرحي.

والموسيقى والرقص هما الأساس الأول في المسرح، ويظلان عبر الأجيال والأزمنة المختلفة أساساً للصياغة المسرحية.

ومن هنا فان كثيرين من رجال المسرح ومنظريه يرفضون اللجوء الى النوعيات الخارجية من الموسيقى في العرض المسرحي، استنادا الى أن العرض المسرحي يتضمن موسيقاه النابعة من الكلمة التي تتحول الى صوت يستثمر كل الايقاعات والطبقات والأحجام والالوان الصوتية.

ونفس الشيء يقال عن الحركة المادية (الرقص) التي يمكن الاستغناء بها عن الديكور. وبذلك نصل الى المسرح الفقير

● أعتقد أن مسرحك يتميز بالغنى والاستعراضات، لا الفقر.

ـ لست من التصوف الى درجة الاكتفاء بالمسرح الفقير المجرد من أي أضافات.

ولكن ألجأ الى هذه الاضافات المادية (الديكور والأزياء والاكسسوار) والصوتية (الموسيقى والمؤثرات الصوتية) في أدنى الحدود الممكنة.

ونظريتي هنا أن كل مايمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي يجب أن يحذف.

ولقد بلغ بي التطرف في استعمال هذه النظرية الى أن استبعدت المجموعات البشرية التي يطالب بها النص في العرض المسرحي، معتبرا جمهور الصالة بديلا لها.

فعندما أخرجت مسرحية الزير سالم لألفريد فرج لدفعة ـ بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت 1979، استبعدت الحاشية، واعتبرت جمهور الصالة هو الحاشية.

● هل يمكن ان نتعرف على اسلوبك في الأخراج؟

ـ كل ما طرحته عن نظريتي في الاخراج لا يعتبر استحداثا جديدا في عالم الاخراج، إلا بقدر ما تمليه البيئة الخاصة النابعة من المجتمع بكل ظروفه ومعطياته.. بمعنى انك تجد في هذه النظرية كثيرا من جوردن كريج، وأدولف آبيا، وجاك كوبو. وكثيرا جدا من بريخت.

ولعل تغلب الجرعة البريختية بالذات أن تكون بالدرجة الأولى موقفا فكريا، نابعا من احتياجات المجتمع المصري والعربي فيما أعتقد.

وبالنسبة للمخرجين المصريين اعتقد أن جيل الرواد: زكي طليمات مؤسس النهضة العلمية في المسرح العربي، وجورج أبيض أب التراجيديا واستاذ فن الأداء الكلاسيكي، ويوسف وهبي عملاق الميلودراما والمسرح مسرحا (كموْد)، ونجيب الريحاني استاذ فن الأداء في الكوميديا، وغيرهم فتحوا الطريق ومهدوه أمام جيلنا، بحيث أصبح أمامهم تراث المسرح العالمي ينهلون منه كيفما شاؤوا.

ولاشك أن البعثات العلمية التي اختص بها جيلنا قد أكدت لناصحة ومشروعية هذا الطريق، بحيث تجد كلا من مخرجي هذا الجيل ينتمي الى حضارة مختلفة واسلوبية ومنهج مختلفين، بل موقف فكري مختلف عن الآخرين.

نبيل فرج

الجزائر

الملتقىٰ الأول للمقارنين العرب

للفترة من 8ـ12/7/84 عقد (الملتقى الأول للمقارنين العرب) في رحاب جامعة (عنابة) بالجزائر حضره عدد من أساتذة الأدب المقارن في عدد من الجامعات العربية إلى جانب عدد من الضيوف الأجانب. وجاء عقد الملتقىٰ تنفيذاً لما جاء في الفقرة الأولىٰ من توصيات (الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب) الذي عقد في جامعة عنابة أيضاً خلال الفترة من 14ـ19/5/1983 وبمبادرة من معهد اللغات والآداب في الجامعة المذكورة حيث ألقي عدد من البحوث باللغة العربية والفرنسية والانجليزية كما صدر في ختام ذلك الملتقى بيان تضمن عدداً من التوصيات، كان أبرزها إنشاء رابطة عربية للأدب المقارن ومركز لدراسات الأدب العربي المقارن ومجلة بحثٍ تابعة له.

وهكذا جاء انعقاد ملتقى المقارنين العرب ذا أهمية تأسيسية وأدبية.. إذ ألقي خلال هذا الملتقى ونوقش أيضا عدد من البحوث التي دارت في معظمها حول واحد من محورين:

1ـ المنهج

2ـ المصطلح

ومن هذه البحوث:

1ـ المنهج والمصطلح في المحاولات العربية الأولى في الأدب المقارن ـ د. خالد عبدالعزيز الكركي (الأردن)

2ـ محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن ـ عبدالمجيد حنون (الجزائر)

3ـ من أجل مفهوم عربي للأدب المقارن ـ السيدة نسيمة عيلان (الجزائر)

4ـ حول مصطلح الادب المقارن السيدة فاطمة الصافي (اليمن الجنوبي)

5ـ بيان الادب المقارن: اشكاليات الحدود. د. عزالدين المناصرة (فلسطين)

6ـ الترجمة عامل اساسي في الادب المقارن د. مختار نويوات.

7ـ قنوات الاتصال بين الادبين العربي والفارسي، ودورها في تدعيم الادب المقارن د. بديع محمد جمعة (عين شمس ـ القاهرة)

8ـ طرق وانواع الاتصال الادبي وعلاقتها بالدراسة الادبية د. عصام الخطيب ـ جامعة الموصل.

9- نحو منهج عربي للادب المقارن د. جميل نصيف التكريتي - جامعة بغداد
10- التمييزية والاختيارات المنهجية في التحليل الادبي - ميشال باربو. جامعة السوربون - باريس

وكان اهم ما تمخض عنه الملتقى العربي الاول للادب المقارن هو اقرار «قانون الرابطة العربية للادب المقارن» والاعلان عن قيام هذه الرابطة، بعد ان تم انتخاب مكتبها الدائم من بين الحاضرين، وعلى الوجه التالي:

1- السيد عبدالمجيد حنون (جامعة عنابة/ الجزائر) أمينا عاماً
2- الدكتور جميل نصيف التكريتي (جامعة بغداد/ العراق) أمينا عاماً مساعداً للشؤون الادراية والمالية
3- الدكتور عزالدين المناصرة (جامعة قسنطينة (فلسطين) أميناً عاماً مساعداً للشؤون العلمية والنشر.
4- الدكتور بديع محمد جمعة - جامعة عين شمس (مصر العربية) عضواً
5- الدكتور خالد الكركي (الجامعة الاردنية/ الاردن) عضواً

كما تم انتخاب عضوين احتياطيين. هما:
1- الدكتور عبدالحكيم الاربد (جامعة الفاتح - طرابلس/ ليبيا)
2- السيدة فاطمة الصافي (جامعة عدن/ اليمن الجنوبي)

وفي ختام المؤتمر صدر بيان تضمن عدداً من التوصيات، اهمها:
1- قبول دعوة جامعة دمشق لعقد ملتقى الرابطة المقبل في رحابها.
2- ان يكون موضوع الملتقى المقبل: ميادين تطبيقية للبحث المقارن في الادب العربي.

وجدير بالذكر ان قانون الرابطة العربية للأدب المقارن قد عرّف الرابطة في مادته الأولى بأنها (تجمع علمي، هدفها تنظيم جهود المقارنين العرب وتنسيقها، ورعاية مصالحهم العلمية) وحصر هدفها في العمل (على تشجيع الدراسات المقارنة ونشرها خدمة للأدب والفكر العربي أولاً والانساني ثانياً) كما اقترح القانون الداخلي وسائل وسبلاً محددة منها (تنظيم الملتقيات ونشر الأعمال وتأسيس روابط قومية تعمل على نمو الأدب المقارن وازدهاره في كل الأقطار)

كما أقرت الرابطة عقد ملتقى عام مرة كل سنتين تستضيفه احدى الجامعات في الأقطار العربية على ألا تعقد الرابطة ملتقيين متتاليين في بلد واحد..

أما عضوية الرابطة فهي مفتوحة - كما نصّ القانون - للجامعات العربية كافة، وللهيئات والمؤسسات الثقافية ذات العلاقة بالأدب المقارن. كما ان بأستطاعة أي أستاذ أو باحث عربي من جميع أقسام اللغات أو من ذوي الاختصاصات الأدبية ويقوم بمهمة تدريس الأدب المقارن أو له انتاج مؤلف في هذا المجال، أن ينخرط في الرابطة بصفته عضواً دائماً.

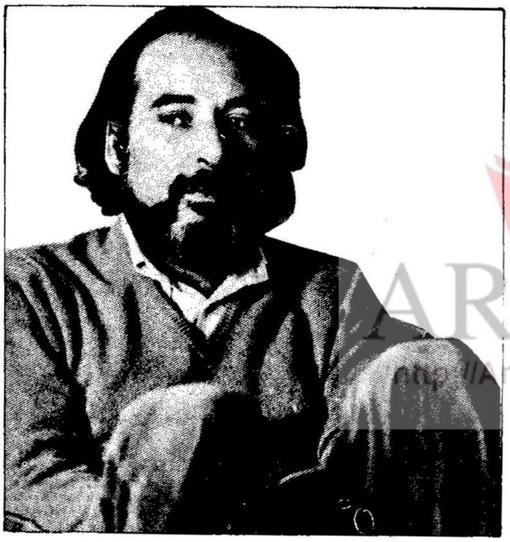
كما اتاحت الرابطة للاساتذة والباحثين غير العرب من ذوي الاهتمام بالدراسات المقارنة في مجال الأدب العربي، أن يحصلوا على عضوية الرابطة بصفة (عضو مؤازر).

إن الحادي عشر من تموز 1984 سيظل ذكرى طيبة لجميع المقارنين العرب، وذوي الاهتمام بالأدب المقارن كافة، لأنه شهد المصادقة من قبل الجمعية التأسيسية على قانون الرابطة، وانبثاق كيانها الذي سيقوم - كما هو مؤمل - باعبائه خدمة للأدب المقارن في شتى حقول الأدب العربي والمعرفة.. ومن خلال التنسيق مع الهيئات الثقافية والمؤسسات ذات الطابع

خاص بـ (الأقلام)

المغرب

حوار مع الكاتب المغربيّ الطاهر بنجلون: في انتظار الجيل الثالث



الطاهر بن جلون

أجرت مجلة جون أفريك بلوس مقابلة مهمة مع الكاتب المغربي الطاهر بن جلون نقدم اجزاء منها فيما يلي:

● : لقد تم التنبؤ غداة الاستقلال بموت الأدب المكتوب بالفرنسية، إلا أنه، بعد ثلاثين سنة، يبدو أكثر ازدهاراً. مارأيك؟

: كنت واحداً من الذين أقبروا ذلك الأدب. في ذلك الوقت، في السبعينات، كنت أعتقد صادقا بأننا آخر الشواذ. وكنت متأكداً من الأدب المغربي المكتوب بالعربية هو الذي سوف يملأ الساحة بسرعة، وأنه سوف يلقي بنا الى نوع من التهميش الفولكلوري.. الا أن الأحداث كذبت رأيي. فهناك الكثير من الكتب تصدر اليوم بالفرنسية. والغريب في الأمر أن أغلب هؤلاء الكتاب الشبان لم يعرفوا الازدواجية اللغوية التي عرفناها نحن في التعليم الثانوي. كيف يمكن إذن تفسير ازدهار الكتابة بالفرنسية؟

هنـاك أولا ظاهـرة الكتاب الذين يعيشون داخل البلاد . فالوضع الثقافي في المغـرب العـربيـة غيـر موح . وبعض الكتـاب الـذين يقـدرون على الكتـابة بالعـربيـة ، يميلون الى الكتـابة بالفـرنسية . ربما كان ذلك بالنسبة لهم وسيلة للهـروب من الجمـود الثقـافي ، الـذي يرتبـط عادة مع التعـريب المرتجل غير المنظم . وثـانيـا هنـاك الشباب المهاجر الذي بدأ يعبرّ عن نفسه . وهم يكتبون طبعاً بالفرنسية .

● مثل من؟

على سبيـل المثـال ، الشـاب المغربي عبدالحق سرحان مؤلف «مسعودة» . والجـزائـري الطـاهر جوط الذي كتب «الباحثون عن العظام» والشاعر التونسي الطـاهـر بكـري الذي نشر مؤخراً ديوان شعر : «حارث الشمس» عند دار النشر سيليكس - SILEX - ومن جملة الكتـاب أبنـاء المهـاجـرين الـذين يعبرون عن ظروفهم ، أذكـر المهـدي شارف صاحب «الشاي عند حريم عرشي أحمد» . كما أني قرأت مؤخراً مخطوطة شاب قبائلي وهو عقلي التاجر الذي سوف ينشر عنـد دار النشـر «سـوي» كتابا ساحراً . وتدور قصة هذا الكتاب على ظهر باخرة خلال رحلة بين الجـزائـر العـاصمـة ومـرسيليـا . يتـوالى الأشخـاص ، فهنـاك المتعاونون الذين يدخلون الى وطنهم ، وهناك فرنسيو الجزائر القدماء ، وهناك المهـاجـرون . الفكرة في حد ذاتها جيدة ، إذن هذا هذا أمر واقع : هناك كتاب جدد يبرزون .

● : لقـد كان هناك جيل الكتاب الأوائل ، أولئك الـذين يمثلون مرحلة المطـالبـة بالاستقـلال مثل إدريس الشـرايبي وكـاتب ياسين وآخـرون ، ثم الجيـل الثـاني ، جيـل اللعبي ، وبوجدرة والطاهر بنجلون . . هل يمكن ان نتحـدث عن جيل ثالث حتى نصنّف هؤلاء الكتاب؟

لا أعتقـد أنـه بإمكاننا الحديث عن جيل ثالث . ولكن بإمكاننا الحديث عن الجيـل الأول ، الجيـل الـذي بدأ الكتـابـة في السنـوات 54 ـ 55 مثل كاتب ، الشـرايبي ، الصفـريـوي ، وديب . ثم الجيـل الثـاني ، جيـل مجلة أنفاس مثل اللعبي ، الخطيبي ، محمد خير الدين ، وأنا نفسي . أما بخصوص الجيل الثالث فلا يمكن أن أتحـدث عنـه حتى ولـو أعطيت بعض الأسماء ، لأن مايحدد جيلاً ما ، هو على الأقـل وجـود نوع من القطيعـة . ولحـد الأن فإننا لم نر بعد أعمالاً مهمـة قد صَدرت لهـذا الجيـل ، والأعمـال التي صدرت في السنوات الأخيرة تظل مع ذلك جد متواضعة .

●: ماذا في السـاحـة الأدبيـة الأن؟ هل هؤلاء الكتاب الجدد متميزون عن سابقيهم؟

مثلنا جميعاً . إن القادمين الجدد يكتبون سرهم الذاتية . فمثلا قصة زهور خشخـاش الشـرق للكـاتب المغـربي بريـك سعيـد التي صدرت عن دار لاديكوفيرت هي عبارة عن سيرة ذاتية شبيهة بوالخبز الحافي لمحمد شكري . إنـه وليـد شكـري مع شيْ قليل من العنف . أعجبني كتاب أخر : النهر الخارج عن مجـراه لرشيـد ميمـوني . فهـو ينطلق من الـدروب المعبدة ، ويتحدث عن جزائر اليوم ، وعن خيانة مثاليات الثورة . إنه كتاب جيد .

● : لوحصلت هنـاك قطيعـة هل تعتقد أنها ستتم على مستوى المحتوى أم على مستوى الكتابة؟

إذا ماتمت قطيعة فسوف تشمل المبنى والمعنى . ولكن ـ كما سبق أن قلت ـ فإني لم أقـرأ لحـد الأن نصـاً يجسـد القطيعـة الحقيقية . وعلى مستوى الكتابة يجب الـوصـول إلى شكـل لن يكـون مستلبـا لا بالثقـافة الفرنسية ولا بالعربية القـديمـة . كتـابـة تكـون بحق جديـدة . وأعتقد أن هذا التجديد سيتم على يد الشعراء . فالشعر هو مختبر التغيرات والهزات .

● : هل الأدب المغربي محكوم عليه بالسيرة الذاتية؟

لا . إن ذلـك مجـرد مرحلة متجاوزة . لقد بدأ خير الدين في هذا الميدان بـ «أغـاديـر» ورشيد بوجدرة بـ «الطّلاق» والخطيبي بـ «الذاكرة الموشومة» ولكن ربمـا كان الشيء الجـديـد عند كتاب السيرة الذاتية هو التمويه والخيال . وهذا مما أعطى الأهميّة لهذه الكتب الأولى . بعد ذلك ، كل منا كتب أشياء مغايرة .

● كيف تفسـر ان الـروايـة ـ على عكس القصـة القصيـرة ـ تظـل الى حد ما قليلة الازدهـار في الأدب العربي؟

الأدب العربي ليس له تقليد روائي . ولي بهذا الصدد تفسير قابل للنقاش . فالمجتمع العربي لا يعيد الاعتبار للفرد ـ وهذا شيء معترف به ـ بل الذي يفعل ذلك هو العائلة ، أو العشيرة أو المجموعة . إذن ان الروائي ينطلق دائما من فرد لكي يسلط الضوء على مشاكل المجتمع . وفي التراث العربي ، أعتقد أن هناك دائمـا أنـواعـاً أدبية أخرى هي المسيطرة ، أقصد بذلك نوعاً مجهولاً في الأدب الغربي . نشأ في القرن العاشر وانقرض في القرن العشرين يسمى المقامات . فهي نوع من الأدب التي تشكـل أعمـالاً أكثر ثراء وغنى من الروايات . فبنيتها أصيلة ، مع كثيـر من الـوصف وكثيـر من الشخصيـات ـ الساردة . ومع الأسف فليست هنـاك ترجمـات متوفرة لهذه النصوص . إلا أن هناك دراسة لعبد الفتاح كيليطو تحت عنوان «المقامات» نشرت مؤخراً عند دار «السندباد» .

● : هل تعـريـب الأدب المغـربي المكتـوب بالفرنسية شيء حتمي؟ ثم هل تتصور نفسك ذات يوم كاتباً بالعربية؟

بالنسبة لي أرفض أية ديماغوجية . لايمكنني أن أغامر بالكتابة بالعربية . أنا كاتب بالفـرنسيـة لاأخـدع نفسي . وأنـا لست متمكنـا بما فيه الكفاية من اللغة العربية . سوف أكتب كتبا رديئة باللغة العربية .

● : لكن ، لمن تكتب؟

أحب الوصول بالخصوص الى الشباب المغربي . وكتابي «موحا الأحمق ، موحا الحكيم» كتبته وأنا أفكر في عينة معينة من الشباب المغربي . وأعتقد ان الـرسـالـة بلغت . وبكتاب «الكاتب العمومي» كنت أتوجه بالدرجة الأولى الى الجمهـور النسـوي . وتلقيت ردود أفعـال مؤثـرة من النسـاء المغـربيـات . والجمهور ليس دائماً واحداً ، فهو متحرك ، متغير .

● : ألا تعتقد أن الكتابة بالفرنسية فيها نوع من العرقلة؟

- أبد . إن كتبي مترجمة إلى العربية . .

● : النقد الذي يوجه الى الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية في الغالب، هو كونهم ينتجون أدباً نخبويا، ذا لغة متفجرة وصعبة . .

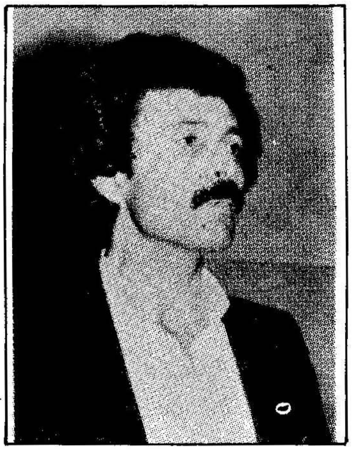
ليس هذا انطباعي ، فهناك بالتأكيد مجهود يجب ان يبذل أثناء القراءة . والكتب مثل الكائنات، بقدر ما تتضمن من أسرار بقدر ما تكون مثيرة .

● : هل هناك كتاب مغاربة شعبيون مسوا الجمهور الواسع؟

هناك محمد شكري الذي يكتب بالعربية . إنه شعبي لأنه استطاع أن يعالج في كتاب «الخبز الحافي» مشاكل تمس اكبر عدد ممكن من الجماهير .

إعداد : جاك شيفرييه

ترجمة : محمد زفزاف



ابراهيم نصرالله

الشاعر الفلسطيني ابراهيم نصر الله :

حلولي في الجسد الجماعي يبعد موتي الفردي

ابراهيم نصر الله شاعر فلسطيني شاب بدأ رحلته مع الشعر في بداية السبعينات . صدر له على التوالي : «جسدي كان الغربال سنة 1978 ، «الخيول على مشارف المدينة» 1980 و «المطر في الداخل» .

فاز بجائزتين تقديريتين عن ديوانيه «الخيول على مشارف المدينة» و «المطر في الداخل» من رابطة الكتاب الارنيين كأفضل ديوانين صدرا خلال العامين المذكورين .

يحدثنا عن تجربته الشعرية فيقول :

- الشاعر الفلسطيني اول مايفتح عينيه طفلاً يفتحهما على هذا الدم والاشلاء التي تغمر كل المناطق التي يسكنها، لذلك يجد نفسه دائماً في عمق هذا الدم، ومن الطبيعي ان يتسلل هذا الدم الى قصيدته . . ان هذه الصورة هي المرتكز الاول، ولكن هذه الصرخة التي يعلقها الشاعر امام نهر الدم لاتلبث ان تأخذ شكلها الجديد وتبدأ في النمو فتكون الصرخة كلمة وتكون الكلمة بداية لتلمس جوهر الحياة، جوهر المأساة الفلسطينية من خلال الانسان الفلسطيني الذي يواجه كل هذه المجازر المتتالية ولذلك كانت تجربتي في ديوان «جسدي كان الغربال» الصرخة الاولى، وقد قلت في يوم ما : كان عليّ ان اصرخ حتى يتنبه العالم الى انني مازلت على قيد الحياة .

اما ديواني «الخيول على مشارف المدينة» فقد كان محاولة لاستيعاب القضية الفلسطينية وفهمها من خلال واقع الانسان العربي المعذّب، وهذا الانسان فلسطيني بعذاباته الى حد بعيد، ولذلك وجدت ان ترابطي معه يحميني كثيراً من أن اكون فريسة سهلة، ومن ان يكون هو فريسة سهلة . . . ففي الغابة ثمة شيء يحدث وان الحيوانات المفترسة حين تهاجم قطيعاً من الغزلان مثلاً تنتظر تلك الفرصة التي يكون فيها الغزال وحده بعيداً عن قطيعه وبعد ان تتم عملية عزله تماماً تنقضُّ عليه ، لذا اكتشفت ان حلولي في الجسد الجماعي للانسان العربي يبعد عني موتي الفردي اما ديواني «المطر في الداخل» فقد كان محاولة للتعبير عن الروح الجماعية لهذا الشعب في درجة تصل حد الاسطورة .

● ماذا تقول عن شعر الشباب؟ وكيف تعرّفه؟

- اعتقد ان مصطلح شعر الشباب مصطلح مؤقت، فأجيال الشعراء تتعاقب ومن هو شاب اليوم سيتجاوز بعد سنوات هذه السن ولا نعود نطلق على قصيدته : القصيدة الشابة ولهذا فلا أرى أن القصيدة مرتبطة بسن الشاعر، والاّ لقلنا ان رامبو شاعر شاب، لذا أقول إن الشعر الحقيقي والشاعر الحقيقي هو الذي يصل في تجربته إلى الجوهر، والجوهر ينتمي الى الحياة بكاملها، . . هناك : القصيدة فإما ان تكون أو لاتكون .

● كيف تتعامل مع التراث شعرياً؟

- اعتقد ان ماهو تراثي قد كان في يوم ما معاصراً، ومايكتب اليوم سيكون تراثاً، من هنا ارى ان التعامل مع التراث ينبغي أن يتم من خلال استلهام روح التراث وليس تقمصه أو نقله فالذين (ينقلون) التراث لايمكن ان يقدموا شيئاً جديداً. ان اهم ماينبغي ان تقدمه هو العمل الجيد، وحينما يكون العمل جيداً فإنه لايخون الماضي المشرق للأمة ولايخون حركة التاريخ.

● كيف ترى القصيدة العربية الحديثة اليوم، وكيف تتوقع أن تكون قصيدة المستقبل؟

- أستطيع القول إن قصيدة السبعينات أضافت الكثير لحركة الشعر العربي الحديث، وقد جاء شعر السبعينات تتويجاً لكل الجهود الكبيرة التي كتبت في الخمسينات والستينات، حيث ظهر عدد من الشعراء الذين استطاعوا تقديم قصيدة جديدة وغنية ومتطورة فنياً الى حد بعيد، نحن نتحدث عن الافضل مما طرح ويطرح، ولكن، هناك ظاهرة ذات شقين تجتاح القصيدة العربية الحديثة في اكثر من قطر، يتمثل الشق الاول في تسيب القصيدة وهلاميتها وعدم وضوح ماتقوله بسبب اعتمادها على توالد الصور التي تكاد تصبح غاية في كثير من الاحيان. ويرجع ذلك الى عدم وضوح رؤية الشاعر اساساً.

اما الشق الثاني فيقوم على بناء ذهني بارد للقصيدة ويشمل ذلك اغلب مايكتب من قصائد نثرية وخاصة في لبنان، كما يشمل قصيدة التفعيلة التي يكتبها عدد من شعراء السبعينات في الوطن العربي عموماً.

إلا ان الشعر العربي الحديث رغم كل ذلك بدأ يطرح ثماره الكبيرة في نوعية بعض القصائد وليس في عددها الكمي.

● وماذا عن النقد؟ هل استطاع ان يواكب حركة الشعر الحديث؟

- للأسف لا، ففي الوقت الذي نرى فيه اعمالاً شعرية عربية كبيرة منذ الخمسينات حتى اليوم، وصلت بمستواها الى النصوص الشعرية العالمية الهامة، لانرى الا القليل من الكتب النقدية التي تتبعت القصيدة الحديثة واستوعبتها تماماً، كما يلاحظ ان عدداً هاماً من النقاد العرب قد تحوّلوا عن النقد الادبي وابتعدوا عن النتاج الابداعي فنرى ان اغلب الكتب النقديه التي صدرت في السنوات الاخيرة كانت تجميعاً لمقالات نقدية متفرقة كتبت في أواخر الستينات واوائل السبعينات، باختصار لم اقرأ مؤخراً دراسة نقدية بحجم قصيدة بيروت لمحمود درويش - على سبيل المثال - ...

ح. ح

ليالي ستروگا الشعرية

ما زال للشعر سحره ورعاياه

-1-

شارك في فعاليات المهرجان الشعري الدولي الذي اقيم في يوغسلافيا اكثر من ثمانين شاعراً من مختلف انحاء العالم، وامتدت انشطة المهرجان من 23 وحتى 27 آب الماضي.

يعتبر هذا المهرجان الذي يطلق عليه امسيات ستروكا الشعرية Struga Poetvg Evenings من المهرجانات البارزة في العالم والذي استمر وبنجاح منذ ثلاثة وعشرين عاماً.

شارك في المهرجان الثالث والعشرين لامسيات ستروكا الشعرية اكثر من ثلاثين بلداً بينها العراق، مصر، وسوريا من الاقطار العربية. ومن اقطار المنظومة الاشتراكية كل من الاتحاد السوفيتي، بولندا، رومانيا، جيكوسلوفاكيا، المانياالديمقراطية، وهنغاريا، كوبا، ويوغسلافيا، البلد المنظم، التي شاركت بعدد كبير من شعرائها ومن بلدان العالم الاخرى شاركت الولايات المتحدة، انجلتره، فرنسا، المانيا الغربية، ايطاليا، استراليا، السويد، النمسا، النرويج، نجيريا، ماليزيا، الهند، سيري لانكا، اليونان، تركيا، قبرص.

يمنح المهرجان سنوياً جائزة قيمة تدعى «الا كليل الذهبي» The Golden Wreath وقد حافظ المهرجان على هذا التقليد منذ تأسيسه حتى الآن وقد منحت في هذا العام للشاعر السوفيتي اندريه فوزينسينسكي وهو الشاعر السوفيتي الثالث الذي يحصل على هذا الا كليل بعد الشاعرين روبرت روشيستفينسكي وبولات اوكودافا اما من بين شعراء العالم فقد حصل على هذه الجائزة الشعراء بابلو نِبرودا، ليوبولد سنغور، روفائيل البرتي، والشاعر الايطالي يوجينو مونتال، والشاعر اليوغسلافي بلاجاكونسكي، والشاعر الروماني نيكيتا كتانسكي.

-2-

مثل العراق في هذا المهرجان د. علي جعفر العلاق اما مصر فقد مثلها وفد من خمسة شعراء هم د. عزالدين اسماعيل، ملك عبدالعزيز، فاروق شوشه، محمد ابراهيم ابو سنة، سعد درويش. وذلك للمشاركة في امسية مخصصة للشعر العربي في مصر. ومثل سوريا الشاعر شوقي بغدادي.

وعلى الرغم من ان امسيات ستروكا الشعرية يجري تنظيمها منذ مدة ليست قصيرة الا ان الاهتمام العربي بها لم يبدأ في السنوات المتاخرة. وقد سبق للعراق ان شارك في فعاليات هذا المهرجان وكان قد مثل القطر عدد من الشعراء منهم علي الحلي، عبدالرزاق عبدالواحد، سعدي يوسف، ياسين طه حافظ، خالد علي مصطفى. منذر الجبوري



محمد ابراهيم ابوسنة، فاروق شوشة، سعد درويش، د. عز الدين اسماعيل، ملك عبدالعزيز.

أمسية الشعر المصري

-3-

بدأت بعض الوفود بالوصول الى ستروكا قبل يومين من بداية المهرجان واقامت في فندق إدرم Drim المطل على نهر درم الذي يتفرع من بحيرة عميقة شاسعة تقع على مقربة من الفندق، المدينة صغيرة بشكل لافت للنظر لكنها على درجة غير اعتيادية من الجاذبية والخضرة الاخاذة.

جرت مراسيم افتتاح المهرجان في بيت الشعر في الساعة السادسة من مساء يوم 8/23 حيث صعد شاب وبيده شعلة من النار الى اعلى المبنى واوقد شعلة المهرجان كان الجو حميماً والمساء ذا برودة عذبة. لم يكن الجمهور جالساً على مقاعد مخصصة او قاعة مهيأة لهذا الغرض فقد جرى الافتتاح في الهواء الطلق في مدخل بيت الشعر. وكانت الحديقة الواسعة التي تقع على يمين المدخل تغص بالجمهور الواقف وهو يستمع الى كلمات الافتتاح الرسمية ثم مقاطع شعرية تناوب على قراءتها ببراعة اربعة شباب بينهم فتاتان معظمهم من طلبة الاعدادية. غير انهم كانوا - كما كان واضحاً - مدربين على اداء هذه المهمة بشكل ممتاز. وقد كانوا يقومون بادائها طيلة فعاليات المهرجان الشعرية.

بعد انتهاء مراسيم الافتتاح شاهد المدعوون معرضاً لكتب الشعراء المشاركين في المهرجان وقد كانت اللجنة المشرفة قد طلبت منهم ارسال نسخ من كتبهم لهذا الغرض قبل فترة مناسبة.

بعد انتهاء الفترة المخصصة لمشاهده المعرض دخل الجميع الى صالة كبيرة خصصت لقراءات الامسية الشعرية الاولى وكان عدد الشعراء كما هي العادة في الاماسي الاخرى كبيراً جداً. غير ان القصائد التي قرئت - وكان معظمها قصيراً وبتوجيه مسبق من اللجنة المنظمة - جعلت الامسية معقولة ومتنوعة، لقد قرأ اغلب الشعراء قصائدهم بلغاتهم الام الأقلة منهم، فقد قرأوا بلغة اخرى كالانجليزية مثلا. الشاعر النجيري تابو لهفي اوكيي قرأ قصيدتين قصيرتين باللغة النيجيرية اولا ثم بالانجليزية وقد جلبت الانتباه حقاً بطريقته الافريقية في الاداء الذي يقوم على التمتمة، وترديد الاصوات والايقاعات المبهمة. وقد تبعه جترانـاندا ابيسيكيرا من سري لانكا الذي غنى قصيدته بدلا من قراءتها.

-4-

خصص المهرجان امسية كاملة للشعر المصري المعاصر يوم 8/24 وهي جزء من اتفاق بين مصر ويوغسلافيا لتبادل الانشطة الثقافية بينهما والتعريف بشعرهما. فقد سبق ان اقيم في القاهرة مهرجان للشعر المقدوني المعاصر دعي اليه مجموعة من شعراء مكدونيا. وضمن هذا الاتفاق فقد صدر عن هيئة الكتاب في القاهرة كتاب «مختارات من الشعر المقدوني المعاصر» قام بترجمة المختارات الى العربية الدكتور جمالالدين سيد محمد وراجع الصياغة الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة. وبالمقابل فقد صدر في مكدونيا كتاب عن الشعر المصري المعاصر. قرأ الشاعر الناقد د. عزالدين اسماعيل قصيدة «حوار مع الطبيعة» قرئت بعد ذلك مترجمة مع قصيدتين اخريين هما «رثاء فنان» و «خريف» اما الشاعرة ملك عبدالعزيز فقد قرأت قصيدة «ان المس قلب الاشياء» التي استمع الحاضرون الى ترجمتها مع قصيدتين اخريين للشاعره هما «السمك الميت» و «اللحن الكامل». وبصوته العميق المتميز قرأ الشاعر فاروق شوشه قصيدته «الدائرة المحكمة» من مجموعته الشعرية بنفس العنوان:

ظننتُ بانك في الروع حصنيْ
ملاذي وامني،
وزادي اذا جعتُ،
كهفي اذا خلعتني القبائلُ،
واختطفتني الاسنّةُ،
وانهرت في ساحة الملحمةْ
وها انت،
عارية تسترين البقايا
تكشف وجهك لي،
وتساقط جلدك،

هذا الخبيء وراء مدى الاقنعةْ
وجدتك راجمة الانبياء
،قاتلة الشعراء
،مخرسة الأُلسنة

وجدتك عاتية القهر
شامخة العهر
فاسدة الأُمكنةْ
وارتدّ
اين المفرّ
واين براءة حلم تقصف
خطو توقف
عمر تجاعيده مبهمة
واسقط تتسعين فماً لازردادي
ملحداً عميق القرار
وفخاً، ودائرة محكمةْ!

وقد قرئت هذه القصيدة، ايضاً، مترجمة الى المكدونية مع قصيدتين لفاروق شوشه غيرها هما «الشعر في هذا الزمان» و«الرحيل». اما الشاعر محمد ابراهيم ابو سنة فقد قرأ هو الآخر قصيدة واحدة بنفسه هي «عندما نكون وحدنا» التي قدمت ترجمتها بعد ذلك مع قصيدتين للشاعر هما«مرايا الزمن» و «البحر موعدنا» والاخيرة من ديوان له نفس الاسم:

البحر موعدنا،
وشاطئنا العواصف
جازف
فقد بعد القريب
ومات من ترجوه،
واشتد المخالف
لن يرحم الموج الجبان
ولن ينال الامن خائف
القلب تسكنه المواويل الحزينة
والمدائن للصيارف
خلت الاماكن للقطيعة
من تعادي او تحالف؟
جازف ولا تأمن لهذا الليل ان يمضي
ولا ان تصلح الاشياء تالف
هذا طريق البحر
لا يفضي لغير البحر
والمجهول قد يخفى لعارف
جازف
فان سدت جميع طرائق الدنيا
امامك فاقتحمها لا تقف
كي لا تموت وانت واقف

اما الشاعر سعد درويش فقد قرأ قصيدة واحدة بنفسه هي قصيدة «الى ابنائي في سيراييفو» والتي كتبها بوحي من زيارته للمدينة في العام الماضي ثم قرئت ترجمة لقصيدتين للشاعر هما «اطياف حب» و«قدر» اضافة للقصيدة الاولى. بعد ذلك قدمت قراءة لقصائد مترجمة للشعراء الراحلين صلاح عبدالصبور، امل دنقل، وفوزي العنتيل. وقرئت قصائد مختارة للشاعرين احمد عبد المعطي حجازي ونصار عبدالله.

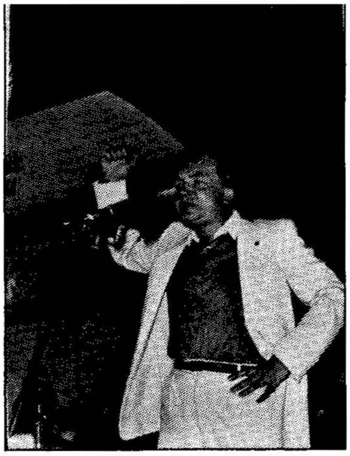
-5-

«الشعر والزمن» كان عنواناً لندوة مطولة ساهم فيها الكثير من الشعراء المشاركين في المهرجان الذين تحدثوا عن مفهوم الزمن في القصيدة او عن شعرهم الوطني او القومي عامة وكيف انعكست موضوعات الزمن فيه. توزعت الندوة على ثلاث جلسات طويلة قدمت على يومين وفي صالة الندوات في فندق إدرم حيث يقيم الشعراء المدعوون الى المهرجان كانت هناك ترجمات فورية الى الانجليزية، والفرنسية، والالمانية، واليوغسلافية للكلمات التي تلقى. مع ذاك فان الكثير من الشعراء الذين تحدثوا في هذا الموضوع قد القوا مساهماتهم بالانجليزية اصلا ومن هؤلاء: ديانا واكوسكي (امريكا)، جوي كربس(استراليا)، ديفد هارسنت (بريطانيا)، ماريللا باتيلانا (ايطاليا) جترا ناندا ابيسي كيرا (سري لانكا) روندو سيرنا (ايطاليا) تايو لهفي اويي (نيجيريا) فولغيا دال زتيو (ايطاليا). شانكار موكاستي ينكر (الهند)، د. علي جعفر العلاق (العراق). وقد اعقب هذه الجلسات الثلاث مناقشات كثيرة حول مشكلة الزمن والشعر. وكان رئيس الجلسة يذكر المتحدثين بين فترة واخرى بعدم تجاوز المدة المقررة لكل واحد منهم (عشر دقائق) لاتاحة الفرصة لاكبر عدد من المساهمين.

-6-

في الساعة العاشرة من مساء يوم 8/25 جرى احتفال ضخم في كاتدرائية صوفيا في مدينة اوهرد احتفاء بالشاعر السوفيتي اندريه فوزينسينسكي الذي حصل على الاكليل الذهبي للمهرجان. تم في هذا الاحتفال تقديم صورة عن هذا الشاعر حياته وشعره. بدأ الحفل بكلمة للشاعر نفسه، وزعت ترجمتها الانجليزية على الوفود مسبقاً اشار فيها الى ان الشعر

محاولة لربط الشعوب ببعضها واقامة الصلات بين ثقافاتها. محاولة لوضع هذه الشعوب في نسيج اكليل الشعر. انه تعبير عن الحرية.



الشاعر اندريه فوزينسينكي ـ الحائز على إلاكليل الذهبي هذا العام



بعض شعراء الامسية الثانية

وفي فقرة لا حقة من كلمته عبر فوزينسينكي عن سروره لان الانتباه هذه السنة قد شمل الشعر الروسي. شمل:

لغـة ما ياكوفسكي، باسترناك، ويسنين.
هؤلاء الشعـراء الـذين كتبـوا قصـائـدهم
بالابجدية السلافية.

وبعـد انتهـاء كلمـة الشاعر السوفيتي فوزينسينسكي قدمت كلمة عن شعره قام بعدها الشاعر بقراءة مجموعة من قصائده. ما ان يقف فوينسينسكي في مواجهة الجمهور حتى يترك انطباعاً واضحاً انه شاعر ذو ملكة تمثيلية كبيرة. ان صوته مهرجاني صاخب، وهو يميل الى قراءة قصائده عن ظهر قلب. ويتخذ مواقف واوضاعاً فيها الكبير من الصنعة والاعداد. انه يهندس وقفته واشاراته الى حد بعيد.

وبعد انتهاء الشاعر من قراءة قصائده اعقب ذلك حفل موسيقي.

ـ7ـ

خصصت الامسيـة الاخيـرة من هذا المهـرجان الشعري للشعراء الذين لم يقـرأوا في الامسيـة الاولى في بيت الشعـر. اقيمت هذه الامسية على الجسـر الذي يصل ضفتي نهر درم والواقع على مقربة من الفندق. كان ذلك في الساعة الثـامنـة من مساء 8/26. جرى تكييف الجسر وتحويله الى مسرح كبير. كان الجو ممطراً طيلة اليوم ولم يتوقف المطر الا قبل حوالي ساعة من بداية الامسية الشعـريـة. كانت برودة الليـل واضحة. جلس الشعراء في مواجهة النهر الذي انتشـر فيـه بعض الشبـاب وهم في زوارقهم الملونـة الصغيـرة يغـالبـون التيار بالتجـذيف المعـاكس، او التشبث بالحـواف الصخرية للنهر ليظلوا على مقربة من الشعراء وتوزع الجمهور على ضفتي النهر تظللهم اعلام الدول المشاركة وقـد رابـط الجمهـور يرقبـون هذا المهرجان الضخم المغمور بالضوء وبرودة الليل الرطبة حتى انتهاء الامسية.

قرأ في هذه الامسيـة حوالي ثلاثين شاعـراً من بلدان عديـدة امـريكا، بولنده، اسبانيا، منغوليا، الهند، كوبا، ايطاليا، رومانيا، السويد،

ومن الاقطـار العـربيـة اعاد الشـاعـر فاروق شوشـة قراءة قصيـدتـه (الـدائرة المحكمـة) وقـرأ الشاعر شوقي بغدادي احدى قصائده. اما الشاعر علي جعفر العـلاق فقـد قرأ المقطع الاول من قصيدته «ثلاث حالات يومية» المنشورة في ديوانه «شجر العائلة» وكان المقطع بعنوان «شاعر».

ايّكم
كان يبدأ ايّامَهُ
يتلمّسُ لونَ الندى، والحجارةِ،
يُمعنُ في بحثهِ
عن مواضيع لم تنتهكْ
او مواضيع لم يكثر القولُ فيها؟
. . . . . .
حين كان يُحسّ:
بانَّ الخيول التي يتعقبها
صعبة، والاغاني التي يشتهيها
صعبة،
يتأمّل ممتعضاً سرب ايامه
اذ يجر الشبيه الشبيها.

وبعـد انتهـاء الشعـراء من قراءة قصائدهم تم تسليم جائزة المهرجان (الا كليل الذهبي) للشاعر السوفيتي فوزينسينسكي الذي قام وقرأ بصوته الخطابي الصاخب قصيدة من شعره.

ـ8ـ

بعد ذلك وفي صباح اليوم التالي غادرت معظم الوفود ستروكا حيث توجهت الى مدينـة سكـوبيـا وبعـد ان امضت ليلة هنـاك توجهت الى مدينـة تيتـوفا في جمهـوريـة الجبـل الاسـود حيث عقدت ندوة استمرت يومين حول مشكلات ترجمة الشعر. وبعد انتهاء الجلسة الاولى لهذه الندوة. اقيمت امسية شعرية

اخرى دعي اليها مجموعة من الشعراء لقراءة قصائدهم السابقة ـ اذ ان الترجمة معدة مسبقاً لقصيدة معينة على الشاعر ان يقرأها مرة اخرى ـ ممن شارك في هذه الامسية الشعراء رولاندو سيرتا (ايطاليا)، تايو لهفي اويي (نجيريا)، علي جعفر العلاق (العراق) جيراناندا (سري لانكا) دوينا سيثي (رومانيا). وقد تم في جلسة الترجمة توزيع الجوائز على بعض المترجمين من المكدونية واليها الذين قدموا اسهامات هامة في التعريف بالاداب والثقافات وقد منحت جائزة «القلم الذهبي» للدكتور عزالدين اسماعيل واعطيت ايضا للدكتور جمال الدين سيد محمد.

وفي صباح اليوم التالي قدم بعض الشعراء اسهاماتهم في الحديث عن ترجمة الشعر حيث تحدثت الشاعرة الامريكية ديانا كاوسكي عن رأيها في هذا الموضوع وكذلك تحدثت الشاعرة والروائية الرومانية ايرينا كريكورسكو وكان من المتحدثين ايضا المترجم د. جمال الدين سيد محمد من مصر.

-9-

ما يمكن قوله ان مهرجان ستروكا الشعري كان مناسبة هامة يلتقي فيها الشعراء ويتبادلون الاحاديث والانطباعات ووجهات النظر وفي ذلك تكمن الاهمية الاولى لهذا المهرجان اما ما قرئ فيه من شعر فلا يكفي اطلاقاً لتكوين فكرة معقوله عن اي شاعر مشارك. اذ ان قصيدة من عشرين بيتاً في الغالب لاتتجاوز كونها اسهاماً رمزياً لشاعر ما في احتفال ضاج بالمشاركين امثاله. اما ندوة الترجمة فقد كان اغلب المشاركين فيها يتحدثون دون ترجمة فورية لاية لغة هامة مما ضيع فرصة الوقوف على كثير من الافكار ووجهات النظر في موضوع ترجمة الشعر وهو موضوع في غاية الاهمية.

كانت ليالي ستروكا الشعرية دليلا نحن في امس الحاجة اليه في هذا العصر القاسي: ما زال للشعر صولجانه، وسحره، ورعاياه.

خاص بـ «الاقلام»

وارشو

ادب السبعينات كما يراه نقد الثمانينات

لم تكن التحولات التي تعرضت لها بولندا في السبعينات ذات طابع شمولي، فلقد اقتصرت على ساحات معدودات، ولم تترجم النيات الكثيرة والكبيرة، في نقله.. سحرية من خلال قدرة تكنولوجية وقروض وفلسفة استهلاك غربية، الى مرحلة الرفاهية الفعلية.

والادب اسهم في اكتشاف عثرات الطريق البولندية التي توجهت، في المحصلة، الى اللامكان. وفي تلك السنوات شاعت اغنية لكاباريه من وارسو مطلعها (بأي شيء نتسلى طالما استهلكنا الامكانيات كلها..). وقد نجد في هذه الاغنية صورة من نوع الغروتسك لواقع تلك الحقبة والذي اسماه احد الكتاب بواقع كاباريهي ايضا، طرحته وسائل الاعلام والنقل وفي مقدمتها التلفزيون فذلك الخدر وتكرار صور شخوص متحف الشمع ذاتها ثم استنساخ الكليشيهات والبطاقات الملونة من مناطق منتقاة بعناية، كانت، في المحصلة، استنفاراً وتحدياً غير مقصودين للجيل الصاعد من الكتاب والفنانين.

وفي كتاب (عالم غير مقدم) من عام 1974 وكان من تأليف شاعرين مازالا من المع الاسماء الجديدة نجد وصفاً لايخلو من العنف، لأكتساح الثقافة الكابريهية لكل الساحات.. فنجوم الاغنية صاروا، فعلا، تلك العملة الرديئة الطاردة. وكما يقول الشاعران فمملكه التظاهر الحياتي تتحقق في سراب الفن، والحياة الرخوة تلقى فنا رخوا، وهذا بدوره يسكت صراخ الضمير..

كانت اولى مؤسسات ذلك الجيل جماعة (تيراس – الان) الأدبية من مدينة كراكوف ومجلة (ستودنت – الطالب) والمسارح الطلابية من شاكلة مسرح وارشو الساخر ومسرح اليوم الثامن من مدينة بوزنان. والكتاب المذكور مازال يعدّ التظاهرة الابرز لرفض الشباب للنزعة الهادفة الى خلق وهمية الحياة الثقافية. وقام الشاعران بأبسط الامور سعيا الى تقديم صورة وصفية لادب زمنهم والذى وجدوه محض لعبة واقع اكتشفا وهميته وعريه شأن الحال في حكاية اندرسن عن الملك العاري. فالواقع المنمذج على يد مؤسسات الحياة الثقافية لم يكن يتحمل امرا واحدا: الوصف ومراياه الستندالية.

كما ان نقاد ذلك الجيل ادركوا في الابتعاد عن الوصف لواقع حقيقي السبب الحقيقي لفقر الادب المعاصر. وجاء في كتاب (عالم غير مقدّم) انجيل شباب السبعينات الادبية ان الواجب الرئيس هو وصف الظروف وغنم الادراك الذاتي والتعرف على الواقع وإحكام السيطرة عليه فممارسة الادب الذي لايطرح الاحكام عن العالم يصبح فعلا ملياً بالنفاق شأن مايقوم به البنيويون وفرسان الادب المقارن الذين يتصرفون هنا كفريسين..

وكانت الطليعة الشعرية من تلك الفترة (كورنهاوز وزراغايفسكى وكرينتسكى وبارا نتشيك وغيرهم) بمثابة تجسيد لرد الفعل شبه الفوري عند الارتطام بالواقع والسياسة واليومي في الشارع والمكتب والمصنع. وكان هذا حال الشعر، اما النثر فكانت خارطة الطليعة الغاضبة ضيقة الرقعة بل كان التوجه من الواقع وليس اليه..

وكما يقول الناقد زبغنيف كوبكوفسكي كان النثر، عكس الشعر، يبحث عن مقر من مبدأ (الاسهام الجماعي) ذلك الاساس لعقد اجتماعي غير مكتوب. وبفضله كانت تؤدي وظيفتها في الادب والحياة العامة، انصاف الحقائق والتحالفات والاعتراضات والضغوط. وهكذا صارت (الفعلية) فعلية اللغة

والحياة في المناطق السفلى. وفي ديوانه (بضع لحظات) يبحث كونهاوّز عن طوق النجاة في التراث الثقافي العام من ناحية ومن ناحية اخرى في مراقبة اليومي والتأمل. وكانت كلها بمثابة دفعات صغيرة ام كبيرة صوب وحدة الشاعر. اما زاغابفسكي فيبحث في ديوانه (دافىء بارد) وباسلوب اللعب الصبياني، عن سبيل في الحياة التي لاتعد بأية امكانيات.

وفي الاعمال القصصية والروائية من السبعينات يلاحظ نقاد الثمانينات ان فعلية الوجود مبهمة في هيكلها الفكري وتكرار وتعابير معينة صار رمزاً رتيباً لمحيط كامد. والتأمل الفكري صار ينظم التجربة ويكشف لغرض ولو من خلال وصف حالة اختفائه. كذلك فانعدام التوجه صار يسم العالم بالغربة والفوضى واليأس.

وهكذا فالحال على طرفي نقيض من تلك (الواقعية الصغيرة) النزعة الرئيسية في ادب شباب الستينات. فهؤلاء رضخوا للعالم القائم في الخارج او بالاحرى عقدوا معه هدنة تبين انها كانت مؤقته في السبعينات..

وما كان يميز ويبني الجدار بين الجيلين القديم والجديد هو ان الاول ماهر ويطرح تشخيصاته بكامل الثقة بينما الثاني يريد ان يكون بارمومتر زمنه وحالة وعي المجتمع وخصائص حياته الروحيه التي تسبق عادة انفجار ما يسمى بالطاقة الاجتماعية.

والحال ذاتها كانت تسود لدى الجيل السينمائي الجديد، بل حتى عملية الانفصال عن انضباطية القديم تبدو هنا اكثر وضوحا. فالافلام مثل (عريف الحفل) و (الهاوي) و (الفرصة) و (ممثلون من الاقاليم) تظهر فقر الواقع الذي تحولت فيه اللغة وسيلة الاتصال الرئيسية في الحياة، الى لغط وسفسطة. وافلام هؤلاء الشباب كانت فن الاحساس بالهزيمة او الشهوة المجنونة لغنم النجاح والاستقرار او البحث عن نقطة ارتكاز دائمة. والمرء يغالبه الاحساس عند التعرف على رواية او قصة او فلم من نتاجات ما يسمى، للتبسيط بجيل ما بعد الحرب بأن انعدام الفكر كبوصلة في الحياة هو الاهم لدى هؤلاء الكتاب والفنانين، من انهيار اشكال الحياة الاجتماعية. وهناك عدد من نقاد الثمانينات يجد ان اسباب تصدع القيم مرده اختفاء الدافع الاخلاقي النموذج البيئوي الرفيع فالافكار تتصل عند الممارسة الاجتماعية والأخرى الدينية لاتملأ المكان الشاغر. وهناك مسرحية معروفة للشاعر البولندي الكبير تادبوش روجيفتش اسمها (العجوز تموت) تجرى وقائعها فوق مزبلة ضخمة ترمز الى عادية الحياة الروحية والاجتماعية وصيرورتها مزبلة اشكال عقيمة وفارغة. ويكون نثر السبعينات تفسيراً دائما لهذه المسرحية.

واذا وضعنا جانبا الاستعراضات الاسلوبية واحوال التفنن في الابتعاد عن الواقع المتحصن وراء ديكورات الوهمية فأن مايميّز نثر السبعينات تلك النزعة الواقعية وبشتى تياراتهما والتي تمثلت باعمال اعتبرت على الفور العلامات الادبية البارزة للسبعينات. مثلا رواية بان دجبرجون (عيون الشيطان) من عام 1976 تتميز بأسلوبها الواقعي الصلد. والراوي لايمكنه بل لايريد أن يقبل الواقع كمنطقة تملك قوانينها الخاصة فالواقع يطلب من المرء ان يعيد التقييم وان يوفق بين هذا وذاك. وفي رواية الكاتب يوزيف لوجينسكي 1979 (رب الارباب) تكون الفكرة الرئيسية ان محاولة خلق عالم متفق مع طبيعة الانسان هو مجرد خداع وما يترتب على ذلك معلوم: عدائية اليومي والتي يصعب السيطرة عليها، وحالة الدفاع التي تعني مضاعفة احوال التهديد ايضا... اما ناثرو السبعينات الاخرون فبعضهم مضى وراء سراب اللغة التي تكشف البيئة واسلوب التفكير والموقف من عالم البشر الذين يعيشون خارج دائرة ما كان يعتبر طبيعيا، واكيد ان صوت الادب الشاب في السبعينات كان الاعلى الا ان ما انجزه الكتاب الاخرون من جيل ذوبان الجليد وماقبله ليس بالقليل. فكما هو الحال في علم الموسيقى فعلو الاصوات ليس المهم بل توزيعها.. وهكذا فأسماء لامعة في عالم الرواية والقصة والمسرحية كتادبوش كونفتسكي وهو مخرج سينمائي كبير ايضا، ورومان براتني وسلافومير مروجيك. (نشرت الافلام مسرحيتيه «البوليس، في اعالي البحر») وماريك نوفاكوفسكي وماريان براندبس يمثلون موزائيك ادب السبعينات بل خطوطه البارزة. فكونفتسكي في روايته المعروفة (كارثة صغيرة) من عام 1978 جسّدا لرؤيا الغروتسكية لكامل عالم السبعينات البولندية. ومن خلال ابنية متينة يدلل هذا الكاتب على انه يسهل تحويل المنطق الصرف عند صياغة المفهوم الاجتماعي الى عبث خالص! وهنا يقتفي خطوات مروجيك ويعيد اكتشافاته من قبل عشرين سنه في مسرحيات مثل (تانغو) و (البوليس) وغيرهما. وحين صار الواقع الفعلي في اعماله واقع اللامعقول. وياروسلاف ايفاشكيفتش «عميد» الادب البولندي الذي توفى في عام 1980 (نشرت «الاقلام» مقابلة معه في العقد الفائت) وكان الرمز الطاغي للادب المتفادي فخاخ الواقع، ظهرت في اعماله من السبعينات نبرات جديدة ايضا اعتبرت التفاتة حيّة صوب الواقع في اطره الزمانية القاسية. ورغم اندفاعات جيل السبعينات وتململ الجيل القديم بقيت قائمة الواجهة الادبية وسايكلوجيتها المتغلغلة منذ عقود في منطقة اللاوعي ايضا. ببد ان الضجر من وهمية الواجهة لقى مسارب له تمثلت في اصناف معينة من الكتابة كان ابرزها الريبورتاج ذو الطابع الادبي والذي يتميز بالسيناريو المحكم والملاحقة المتوثبة للاحداث وشخوصها. وكانت السبعينات موسم الريبورتاج حينها شاعت موضة (ادب الوقائع) الذي انتقل الى المسرح والتلفزيون والسينما ايضا. وكان الانتصار الاول لهذه الموضة، على النقاد الممسكين، بقوة، بمعايير التصنيف والتفريق بين (الادب الجميل) والانواع الاخرى من الكتابة. ومن ناحية اخرى فهذا الريبورتاج (الجديد)

كان يستعير الكثير من الحقول الاخرى : الرواية الجديدة والفلم بشقيه الروائي والتسجيلي . وكانت اكبر الاسماء هنا تمثل مدارس متباينة. فهناك من يمثل اسلوب الموزائيك الصحفي - الادبي الذي يبدد (وهمية) الرواية او القصة . فهنا انفتاح الشكل ، شكل السرد الريبورتاجي واستثناء التقريرية او الابتعاد عن الامانة التامة في النقل الا ان الاداة الرئيسية تبقى هنا فن الكتابة . وهناك من يتعامل ملحميا مع المادة الريبورتاجات وحتى ان كونكولبفسكي كاتب الريبورتاجات المعروف اسمى الريبورتاج بانشودة موثقة . .

ومهما تعددت التعاريف فالاغلبية الكبرى من نقاد الثمانينات وماقبلها ايضا ، غير راضين من الفراغات الكثيرة ومناطق الامتلاء المتواضعة في ادب مابعد الحرب ، واكيد ان هذا لاينفي حقيقة ان الادب شبيه بالجسم الحي الذي اذا تعرض للوهن فلايعني انه كف عن التنفس والعمليات الحياتية الاخرى من وظائف وادوار . وسلوك هؤلاء النقاد حين تشخيص العلل يوحي وكأن الوسط الادبي وفي كل اجياله قد اصابته عدوى التوفيقية والبرج عاجيه . .

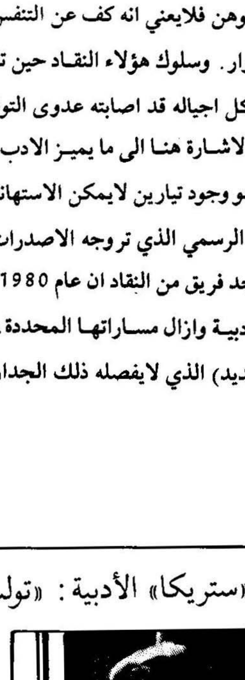
وتجدر الاشارة هنا الى ما يميز الادب البولندي عن غيره من ادب اوربا الشرقية وهو وجود تيارين لايمكن الاستهانة بخطورتهما ، وهما ادب المهجر والادب غير الرسمي الذي تروجه الاصدارات الخاصة .

كذلك يجد فريق من النقاد ان عام 1980 بتحولاته العنيفة قد سوّى مطبات الساحة الادبية وازال مساراتها المحددة ، الا ان الوقت مازال مبكرا لظهور الادب (الجديد) الذي لايفصله ذلك الجدار الزجاجي عن الواقع . .

عدنان المبارك

ايطاليا

جائزة «ستريكا» الأدبية : «تولستوي» يفوز



بيتر وجيتاتي

في روما ، إجتمع كبار النقاد والأدباء الأيطاليين ، للاحتفال بالمهرجان الثامن والثلاثين ، الذي تمنح فيه جائزة «ستريكا» للآداب ، وهي جائزة تمنحها دور النشر في كل عام إلى أحد الفائزين ، بعد تصويت تقوم به نخبة من النقاد والقراء ، ويُقيِّمُ من خلالها الكتاب الفائز ، ومثلما كان متوقعاً ، فقد نال الجائزة ، الناقد الأيطالي «بييترو جيتاني» عن كتابه «تولستوي» والذي يستحق بجدارة هذه الجائزة ، وحاز على شرف هذا التقييم . وفي الحقيقة ، فأن الصراع من أجل الحصول على أكبر عدد ممكن من الأصوات كان حاداً رغم أنه بدا في الظاهر عكس ذلك . وقد تدافع المؤلفون لنيل الموقع الأول منذ أول أيام الترشيح وحتى ساعة التصويت ، لكن الكتاب الجيد فرض نفسه ، و«جيتاتي» فاز بـ«179 صوتاً» من مجموع أصوات الأربعمئة ناخب ، بينما فازت الكاتبة «فرانشيسكا سانفيتالي» بالجائزة الثانية عن روايتها «رجل المنتزه» وبمجموع 102 صوتا ، ثم جاء بعدها «فاوستو جانفرانجيسكي» بكتابه المختص بدراسة عالم النفس «جورجو فينجي» ، وتبعه «آلدو روسّيللي» بكتابه «العائلة روسيللي» وأخيراً «فرانشيسكا دوراتي» عن روايتها «البيت المطل على بحيرة القمر»

في الحفل الذي صاح فيه «جيتاتي» وهو ينظر نحو الجميع بزهو وفرح «انا هو نرجس» كان هنالك خليط من شيوخ الأدب الأيطالي أمثال «البرتو مورافيا» و«باسكوالي فيستاكامبانيلي» إضافة الى نقاد كبار مثل «أورستي ديل بونو» والكاتبة «دورانتي» ، وعدد من السياسيين والشخصيات اللامعة أعطى أهمية قصوى لهذه المناسبة كي تصبح هذه الجائزة تقييما مهما ينقذالكتاب من الأزمة التي تهدده .

والكتاب الفائز ، يقع في ثلاثمائة صفحة يتطرق فيه الناقد إلى حياة وكتابات رجل تصعب محاذاته في قابليته الفنية وأستاذيته ، ومتانة الوعي الأخلاقي الذي يملكه . ومنذ سنوات والناقد «جيتاني» يعمل على رسم خطوط شخصيته كناقد وكاتب ملم بأعمال ذات طابع خاص ولون يفضله هو لسبب أو لآخر . وقد كتب حول «غوته» و«مانزوني» و«هاوثورن» وغيرهم . وغايته في كل دراساته ثابتة لا تتغير لأنها تؤشر شخصيته المتفردة : فهو يترك الكاتب أو الروائي الذي ينقده ، يتكلم وكأنه هو الذي يكتب عن نفسه ، ويستخدم الطريقة المباشرة عن طريق إتباعه حنفية المذكرات أو الاعترافات أو السيرة الذاتية ، أو يلجأ الى الطريقة غير المباشرة عن طريق رواية الأحداث التي يتكفل بها هو نفسه . ولهذا فهو يعتبر روائي النقد الذي خرج الآن بكتابه الجديد الذي يحتوي على الكثير من المواد ، والغني بالنفس الجديد والحرية الواسعة .

إنه كتاب حي ، وحتماً ستكتب له حياة طويلة بسبب إمكانيته على إضافة أشياء جديدة إلى مكتبة النقد العالمي . والناقد كان قد قسمه إلى ستة فصول ، الأول حول شباب تولستوي والأخير حول شيخوخته . والفصول التي تقع بينهما هي سر لحياة الكاتب الروسي ، يحكي فيها عن هذا النوع من الوجود البشري الذي عاش تلك الحياة الرائعة والغنية ، وكيف ولدت تلك الأعمال العظيمة ، ومن ضمنها يوجد فصل حول أهم أعماله الروائية المعروفة : الحرب والسلام ، وآنا كارنينا . وبين الفصل الثالث والأخير هنالك فصل من ثلاثين صفحة يتطرق فيه إلى معاني عنوان الفصل نفسه : ماهي الرواية .

إنه لأمر عجيب ونشيط ، وفيه نوع من الحرفية ذلك الفن الذي من خلاله يتمكن تولستوي من إعطاء الحياة لشخصيات روايته ، للأماكن وللمشاعر أيضاً . قريحة كهذه تسمى عادة «القابلية على الموضوعية» حيث يصل فيها الروائي بسرعة وبطبيعة ساخرة تبلغ في بعض الاحيان حد اعطائنا الثقة في المطلق الحقيقي ، والتنويه بذكاء إلى جزيئات صغيرة جداً في الحياة العامة ، أو مايسمى «تأثير الغرابة» ويعني به المؤلف وصف مشهد معين في الأوبرا ، أو جلسة محاكمة ، أي ليس ما نريد من المجتمع بأن يعتقد بأنه موجود ، بل ماهو ، نوعه ، ماهيته .

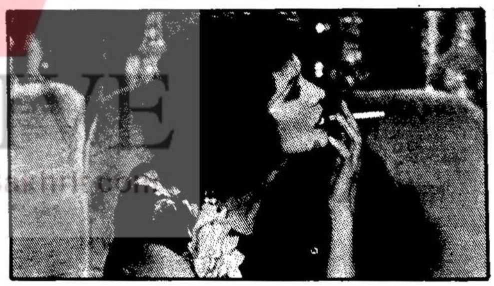
«تولستوي» هذا ، هو عبارة عن مجموعة من الملاحظات الحاذقة التي تتوالى ، صفحة بعد صفحة ، بطريقة يطرح فيها الناقد افكاره وانطباعاته بنفس الأسراف الذي يستقي فيه كلمات الروائي ، ويستخدمها في دراسة أعماله

مثلاً حينما يصف شخصية ما ، كطبيعية آنا كارنينا ، أو زوجها ، والذي يطلق عليه الناقد تسمية «إنسان طوطم غير سعيد» أو في نقده لرواية «الحرب والسلام» حيث ارادة القدر ، والتي يستفيد منها الجنرال الروسي بصيغة حقيرة ، يجد بعد هذا أن تلك الضرورة التي تبدو لنا ميكانيكية فقط ، هي نفس العذوبة الأنثوية المخيفة .

الفصل الأكثر خصوبة هو ذلك الذي يدور حول رواية «آنا كارنينا» خاصة الملاحظات المذكورة حول الكلمات الانجيلية التي تحتويها الرواية والتي يناقشها المؤلف بأسهاب ويختتم الفصل بقوله : «المعنىٰ الأخير لهذه الجمل الحادة والمعتمة يبقىٰ في كونها ترفض أن تنير الكتاب» . في نفس الفصل هنالك أيضاً لمحات جميلة حول الصور الرمزية للأحداث وأخرىٰ حول الصور التخيلية عند «ليفين» الذي يعشق «كيتي» ويحلم بالزواج منها .

تبقىٰ ملاحظة أخيرة حول الكتاب ، هي ان الناقد ربط تصرفات الشخصيات بل وشخصية المؤلف نفسه بنظريات فرويد ، ويعزو عقدهم إلى عقدة أوديب وغيرها من العقد النفسية ، في حين أن هذه النظريات تعتبر اليوم في حكم المنتهية ، وأن النقد الحديث كان تعداها ، ولهذا فمحاولته هذه تبقى غير موفقه وربما أساءت إلى جودة الكتاب .

● مهرجان البندقية السينمائي : يقظة السينما الأيطالية



السينما الأيطالية ، كغيرها من الوسائل الثقافية والفنية ، تعرضت هي ايضا إلى رياح «الأزمة» التي عصفت بكل شيء ، وأوشكت تقريباً على تدميرها ، وإذا كان كتاب الأطفال يبحث عن بوابة يخرج منها دون أضرار جسيمة ، وربما وجد الحل ، فكتاب الكبار ، إذا جازت التسمية ، وجد هو أيضا حلا لمشكلته وإتجه نحو المهرجانات والجوائز ، وفعلاً هنالك نكتةٌ متداولة في إيطاليا بين الادباء ، هي «لماذا لا يموت مورافيا لحد الآن؟ . . لأنه ينتظر النوبل !» .

وكذلك هي الحال مع السينما ، فبعد سنتين من التدهور ، حيث قل الأنتاج ، وقل حضور الأفلام الجيدة في مهرجانات العالم ، بل وعدم فوز ولا فيلم إيطالي بجائزة من الدرجة الأولى ، لا في مهرجان كان ولا حتى في مهرجان البندقية ، قرر المشرفون على هذه السينما ، إنتشالها من سقطتها هذه ، وأن يرموا بكل ثقلهم في مهرجان البندقية ، والذي هو الأبن العاق لأهل البيت ، لأنه في العام الماضي خطف «كودار» الفرنسي أسد البندقية الذهبي ، والعام الذي سبقه ، كان الأسد من حصة «فيم فندرس» وكذلك العام 80 حيث حصل على الأسد الذهبي «أنكيلوبوليس» ورغم أن المهرجانات السينمائية في أيطاليا تنمو هنا وهناك لكن أهمها يبقىٰ مهرجان البندقية ، والذي تأمل السينما الأيطالية فيه كل خير من أجل الخروج من أزمتها ، وهذا ما يقوله المدير «جان لويجي روندي» : السينما حية ، وايضا السينما الأيطالية لازالت حية ، ولكي نثبت هذا ، فخلال أيام المهرجان من 27 آب والى 7 أيلول سنقدم خارج المسابقة وداخلها ، فيلماً إيطاليا في كل يوم» .

إذاً فالحضور الأيطالي في مهرجان البندقية الواحد والأربعين غزير قياساً بالأعوام السابقة ، وبعض الخبراء يعتقدون أن الفيلم الأجود على الأطلاق ، هو الفيلم التلفزيوني «كاوس» إخراج الأخوة «تافياني» والمأخوذ عن قصة قصيرة للكاتب الأيطالي «لويجي بيرانديللو» ، ويستغرق ثلاثة ساعات ونصف ، لكنه مع الأسف قدم خارج المسابقة ، ولولا هذا ، لكان قد اكتسح كل الجوائز ، تبرز بشكل سريع بعض من الأفلام المشاركة وخاصة الأيطالية منها داخل المسابقة : المخرج «فرانجيسو روزي» قدم فيلمه «كارمن» ، بينما «ماركو فيريري» فقد جاء بفيلمه الذي أثار ضجة حتى قبل عرضه «المستقبل إمرأة» بطولة أورنيلا موتي وهاننا شيغولا . و«باسكوالي فيستا كامبانيلي «قدم» فضيحة عائلة شريفة ، في حين أن «سيرجو ليوني» فقد قدم فيلمه الضخم « حدث ذات مرة في أمريكا» والمخرج باسكوالي سكويتيري» تطرق إلى قصة حب موسوليني مع «كلاريتيا» .

ليس هنالك ولا فيلم أمريكي داخل المسابقة ، وهذا من حظ الايطاليين ، الذين تخلصوا من المنافس الأكبر ، لكن هنالك أسم كبير في المسابقة ، هو الأنكليزي «تدرس جيلس» الذي جاء بفيلمه «نداءات» ، بينما التركي «إردين كيرال » الذي لا يستهان به أيضا فقد عرض «مرايا» وهو فيلم صوره في المانيا الأتحادية . هنالك أيضاً الأسباني «كارلوس ساورا» الذي مزج الواقع بالخيال في بحثه عن مرض المشاعر في فيلمه «العبّارات» . الأنكليزي «هوك هودسن» يطرق موضوعاً قديماً . ويقدم «طرزان سيد القردة»؟! لكن الروس دخلوا السباق بفيلم «الضفة» للمخرج «ألوف» ، قصة حب بين جندي روسي وفتاة المانية ، وبما أن «ألوف» كان قد مات مؤخراً ، فقد أكمل الفيلم «ناوموف» ، هنالك أيضاً فيلمان آخران من الاتحاد السوفياتي «عشاق ماريا» إخراج «أندريه ميكالكوف» و«اعزاء القمر» إخراج «أوتار يوسليان» . أسم آخر من الدول الشرقية هو «زانوسي» البولندي الذي قدم «سنة الشمس الهادئة» الذي أخرجه في بلاده ، هنالك أربعة فرنسيين يشتركون في فيلم واحد لكل منهم لكنهم يرتبطون بطريقة واحدة تقريبا في الأخراج ، هي مدرسة «النوفل فاك» : روش ، ريسنيس ، روهمر ، رفيت . وخارج المسابقة هنالك أفلام أخرى جميلة ، ومعروفة مثل «إنديانا جونس في المعبد الملعون» للأمريكي«سبيلبرغ» وفيلم للمخرج الفرنسي «كلودليلوش» وآخر للمخرج «وولتر هيل» .

وهنالك العديد من الأفلام التلفزيونية التي كان لها نصيب خاص ، وكذلك أيام مخصصة لأفلام «لويس بونويل» ، وندوات ولقاءات أخرىٰ ، بينما ضمت لجنة التحكيم هذا العام ، إضافة الى رئيسها «أنطونيوني» كاتبين آخرين هما الأمريكية ذات الأصل البولندي «أريكا يانغ» والألماني «كونتر كراس» والشاعر الأسباني «رافائيل البرتي» . ويبقى السؤال الأخير ، هل ستخرج السينما الأيطالية من أزمتها؟ رغم أن الخروج من الأزمة لا يعني فقط الحصول على جائزة ، بل نوعية الأنتاج ، والتجديد الذي تحتاجه السينما .

يونس صديق

■ طريق ما بعد الواقعية ■

حوار مع المخرج الايطالي فيديريكو فيلليني



فلليني

■ أجرى الحوار: الناقد غيديون باشمان

هل كان فيلليني أول من رفع مرساته، بين المخرجين الايطاليين، وأبحر بعيداً عن مرافىء الواقعية الايطالية الجديدة الآمنة؟ وهل استطاعت سفينته، ان تجتاز امواج بحر الذاتية العاصف، دون ان تتحطم أوتتيه في غياهبه؟ أسئلة كثيرة أثارها فيلم فيلليني الأخير «وتبحر السفينة»، وسبق لها ان تكررت مع كل انجاز سينمائي يقدمه هذا المخرج الايطالي الكبير الى مشاهديه.

وقد كانت الاصداء عالية جداً هذه المرة، الى الدرجة التي دفعت احدى محطات التلفزيون الايطالي، الى عقد جلسة محاكمة تلفزيونية لفيلليني، استضافت فيها الصحفي الشهير جيورجيو بوكا بدور المدعي العام، والكاتب كالفينو بدور محامي الدفاع حيث وجهت الى فيلليني اتهامات بالسوداوية واليأس والغموض، وخيانة تاريخ الواقعية الايطالية، وقد أدلى فيلليني بتصريحات مثيرة، كانت وراء فتح ملف تأثيراته في السينما الايطالية، ومدى علاقته بمدرسة الواقعية الايطالية الجديدة، التي طغت على معظم النتاج السينمائي الايطالي.

يمثل فيلليني مع انطونيوني وبازوليني اهم مخرجي الجيل الثاني في السينما الايطالية. اي الجيل الذي اعقب رواد الواقعية امثال روسيليني، دي سيكا، وفيسكونتي. كما يعتبر أحد اهم مخرجي السينما المعاصرة. تنحو سينما فيلليني بعيداً عن تقاليد الواقعية الايطالية الجديدة، وان كانت تنهل منها الكثير. حيث قاد فيلليني مع انطونيوني، السينما في الستينات، نحو مزيد من الذاتية. في نمط سينمائي يحاول التعبير عن مشاكل الذات وعالمها الداخلي والفكري، ومقاييسها الاخلاقية.

وهو في ذلك أقرب الى فنون الادب والمسرح والفن التشكيلي العريقة في هذا المجال. حيث وضع فيلليني الفيلم امام أحد اهم مشاكل اللغة السينمائية الحديثة، والمتمثل في التعبير عن الحياة الداخلية، عن طريق الصورة السينمائية، التي تلتقط السلوك الفيزيائي للشخصيات، والمظهر الخارجي للاشياء والاحداث.

كما سلك دروباً جديدة، لتأكيد ان السينما تمتلك وسائلَ أساسية في هذا المجال، تنافس بها الفنون العريقة الأخرى. مما جعل روبير لافون جرامون، يقول عنه في كتابه «السينما المعاصرة»، إذا كان صحيحاً ان الانتاج الالماني التعبيري في جمهورية فيمار، هو الذي أدخل بالقوة المذهب الفلسفي الذاتي الى السينما، فيجب الأقرار بأن الايطالي فيدريكو فيلليني، هو الذي أكد هذا الاتجاه».

وإذا كان انطونيوني قد تنقل من الواقعية الجديدة، نصف التسجيلية، الى حلول رمزية مركبة، ذات مسحة تسجيلية خفيفة، فإن فيلليني يبرع في توظيف كل مفردات الذاتية: من تحوير للمظاهر الطبيعية والحياتية، الى الاحلام والذكريات والخيالات، ضمن ابعاد بصرية متقدمة، وغنى موضوعي يتمثل في انعكاسات فكرية وثقافية معاصرة، تعبر عن أزمة الانسان المعاصر. وتتخذ تلك النزعة الثقافية هاجساً ملحاً في جميع افلام فيلليني إن تلك الجدة في الشكل، والغنى الموضوعي الكبير، جعلا النقاد يصفونه بلقب «ابرع مؤلفي السينما المعاصرة».

ولد فيلليني في مدينة ريميني الايطالية عام 1920، عمل رساماً للكاريكاتير، ثم صحفياً وكاتباً للقصص والحلقات المسلسلة. دخل عالم السينما عام 1940 كاتباً للسيناريوهات، وعمل مع عدد من كبار مخرجي السينما الايطالية امثال روسيلليني في أفلام «روما مدينة مفتوحة، أوربا آه.. الخ»، ومع البرتو لاتودا، الذي أشترك معه في أخراج اول افلامه: «اضواء الميوزيكهول» 1950، عن حياة فرقة موسيقية متنقلة، ثم توالت افلامه: «الشبح الابيض» 52، «الطريق» 54، «الصفيحة» 55، و«ثمانية ونصف»، ولعنوان هذا الفيلم حكاية طريفة: حيث كان فيلليني قد أخرج قبل هذا الفيلم سبعة افلام، وفيلم مشترك مع لاتودا، اي ان حصته منه هي $\frac{1}{2}$ فيلم، وبذا يكون المجموع $8\frac{1}{2}$. وقد ابتدأ بهذا الفيلم سلسلة من اهم افلامه: [«روما فيلليني» 1971، «اماركود» 1974] إنه يتجاوز الحدود الضيقة، في نوع من المزج بين الحلم والواقع، الخيال والحقيقة، فتجد في افلامه ركاماً غريباً من الأحلام والذكريات والتداعيات، فضلاً عن الاحداث الواقعية المعروفة. ويتخذ الزمان لديه مسارات غير تقليدية، حيث يختلط الحاضر بالماضي، وبالمستقبل ضمن سيولة زمانية، تحدد رؤيته الذاتية مسارها.

لم تقف حدود تلك الرواية عند ايطاليا المعاصرة، بل تحدتها الى الماضي: إلى روما القديمة في فيلمه الرائع «ساتيريكون» 1969، او فانتازيا القرون الوسطى في «جوليت في بلاد العجائب» 1965، وروما القرن الثامن عشر في «كازا نوفا» 1976

وجاءت أفلامه الأخيرة «بروفة الأوركسترا» 1978، «مدينة النساء» 1981، «وتبحر السفينة» 1982، مغرقة في الذاتية، والشاعرية والسحر، حيث مثلت ذروة الاتجاه الذي قاده فيلليني، حين ابتعد عن مفاهيم الواقعية الجديدة منذ فيلم «الطريق» 1954. انها نمط من سينما الاعتراف، مدادها اللاشعور، الاحلام والسحر، سحر الباطن، وأسرار العالم الداخلي العميقة. وبشكل يجعل من فيلليني أحد اهم من أدركوا وبعمق قدرات السينما الهائلة، وامكاناتها الكبيرة في التعبير عما هو داخلي. وخلق السحري والخيالي من مفردات واقعية. انه ساحر كبير، والسينما تعويذته وقدره الذي يقول عنه: «إذا لم تكن السينما موجودة، ينبغي لي ان أكون جثة مخرج».

وأخيراً، امام هذه الاسئلة التي تثار حول السينما الذاتية ومفاهيم فيلليني، وعن علاقته بجذور الواقعية الايطالية الجديدة، ومكانته في السينما المعاصرة، وجدنا في الحوار الذي أجراه الناقد غيومان باشمان معه (رغم قدمه) خير معين لتوضيح كثير من مواقف فيلليني، ومبادئه، وهو حوار شامل وواضح قلما نجده في حوارات لاحقة معه..

■ باشمان: ـ بدأت حياتك السينمائية الجادة، خلال مرحلة أزدهار الواقعية الايطالية الجديدة. فهل تشعر بأن أعمالك منحدرة منها بشكل ما، او انها كانت متأثرة بمخرجي الواقعية الجديدة، ممن عملت معهم، امثال دي سيكا، وروسوليني ولاتودا؟.

ـ فيلليني: ـ طيب.. لقد كنتُ من اوائل من كتب السيناريوهات لافلام الواقعية الجديدة. واعتقد ان كل اعمالي تنتمي بوضوح الى أسلوب الواقعية الجديدة. رغم ان في ايطاليا اليوم، بعض الأصوات التي لاتعتقد ذلك. ولكن تلك قصة طويلة. بالنسبة لي، الواقعية هي: طريقة لرؤية الواقع دون تحيّز، دون تدخل التقاليد ـ مجرد ان توقف نفسك امام الواقع دون اية افكار مسّبقة.

■ انت لاتعني، ببساطة، وضع الكاميرا أمام «الحياة» وتصوير ما فيها؟

فيلليني: ـ كلا.. انها مسألة ان تملك الاحساس بالواقع. طبيعياً، هناك الحاجة الدائمة للتفسير. ماحدث في ايطاليا هو، ان كل شيء بدا جديداً تماماً بالنسبة لنا بعد الحرب. كانت ايطاليا مخربة، وبمقدورك ان تقول كل ما تشعر به، بمجرد النظر حولك. بعد ذلك حاولت الصحافة اليسارية، ترويج وجهة نظر احادية الجانب ومهملة، والتي تقول بأن الشيء الشرعي الوحيد لصنع فيلم هو ان تعرض ما يحدث حولك. لكن، ليس لذلك اية قيمة من وجهة النظر الفنية. لان الشيء المهم دائماً هو ان تعرف «من يرى» الواقع. ثم تأتي مسألة القدرة على التكثيف، لعرض جوهر الاشياء. بعد كل ذلك، لماذا يكون الفيلم الذي نصنعه افضل بكثير من الجرائد السينمائية الأخبارية؟

■ :ـ يُعتقد، بالطبع، بأنه حتى الجرائد السينمائية هي جزء من الواقع، نُقل عبر انتقائية المصور الذي يصورها؟.

صحيح.. ولكن لماذا يذهب الناس الى السينما، إذا كانت الأفلام تعرضُ الواقع فقط، وعبر عين موضوعية، باردة جداً؟ سيكون من الافضل لهم، مجرد التجوال في الشوارع. بالنسبة لي، الواقعية الجديدة: تعني النظر الى الواقع بعين امينة ـ ولكن اي نوع من الواقع.. ليس الواقع الاجتماعي فقط بل الواقع الروحي ايضاً، والواقع الميتافيزيقي، وكل ما في داخل الانسان.

■ :ـ تعني اي شيء يمتلك صفة الواقعية بالنسبة للمخرج؟

ـ نعم.

■ :ـ هكذا الفلم التام بحق، خطوتان منقولتان من الطبيعة: ـ الأولى هي النظرة الذاتية للمخرج، ومن ثم تفسيره لتلك النظرة الذاتية؟

:ـ نعم.. نعم، الواقعية الجديدة، ليست مسألة (ماذا) تعرض بل ان روحها الصادقة في (كيف) تعرضها. انها مجرد طريقة للنظر حولنا، دون اي تقليد او رأي مسبق. لايزال بعض الناس يعتقدون بأن الواقعية الجديدة مناسبة لعرض انواع معينة من الواقع فقط. ويصرّون بأن ذلك هو الواقع الاجتماعي. ولكنها بهذه الطريقة، تصبح «بروباجاندا» ليس الا، وبرنامج لعرض معالم حياتية معينة. كتب البعض بأني خائن لقضية الواقعية الجديدة، وبأنني مغرق في الذاتي، وفردي أكثر مما ينبغي. إن قناعتي الشخصية، على اية حال، هي ان الافلام التي أخرجتها، تقع ضمن أسلوب افلام الواقعية الجديدة الاولى، الى حد بعيد. تحكي قصة الناس ببساطة وأحاول دائماً ان أعرض بعض الحقيقة في حكاياتي لقصة بعض البشر.

■ :ـ هل هناك اية فلسفة أساسية في افلامك، أعني الى جانب تصويرك لماهية الحقيقة بالنسبة لك؟

ـ أستطيع اخبارك بما يشكل أحد المشاكل المستعصية بالنسبة لي والتي جهزت جزءاً كبيراً من ثيمات افلامي. انها تلك الصعوبة الرهيبة التي يجدها الناس في حديثهم بعضهم الى بعض ـ المشكلة القديمة للاتصال. الألم المبرح، اليائس، لأن تكون (مع)، الرغبة في امتلاك علاقة حقيقية صادقة مع شخص آخر. ستجد ذلك في «الحب في المدينة»، «الطريق»، «الصفيحة» و «ليالي الغانية». قد أتغير، ولكني الى الآن مستغرق تماماً في تلك المشكلة ـ ربما لانني لم أمتلك حلها في حياتي الخاصة بعد.

■ :ـ يبدو هذا تأكيداً على انك لاتصنع افلاماً لغرض الافلام، بل لأن هناك أشياء معينة أردت قولها.؟

انا لا أبدأ بهذه الطريقة، ما يقودني عادة الى فكرة الفلم، شيء ما يحدث لي، وأظن ان له صلة في تجارب الناس الآخرين. وعادة ما يكون الأحساس ذاته. ان أحاول ـ قبل كل شيء ـ قول شيء ما حول نفسي. وان أحاول بفعل ذلك، ايجاد الخلاص. أن أحاول ايجاد الطريق نحو معنى ما، حقيقة ما، شيء ما سيكون مهماً للأخرين ايضاً. وعندما يأتي الناس الذين شاهدوا افلامي لزيارتي ـ كما يحدث عادة ـ ليس لمناقشتي حول تلك الافلام، بل للتحدث معي حول مشاكلهم الشخصية ـ أشعر حينذاك بأني قد أنجزت شيئاً. وتلك قناعة عظيمة دائماً بالنسبة لي. بالطبع، انا لااستطيع مساعدتهم وحل مشاكلهم، لكن ذلك يعني ان الفلم قد حقق شيئاً جيداً.

■ :ـ حين قلت بأنك لم تبدأ هذه الطريقة، هل تعني القول بأن «رسالة» افلامك تتطور بعيداً عن المادة؟.

إن الصورة هي مزيج من الاشياء، وتحولاتها هي أحد الأسباب في كون صناعة الافلام شيئاً رائعاً.

ترجمة وتقديم
صفاء صنكور

كولن ولسن يتحدث عن جوانب من حياته الادبية



كولن ولسن

كتبتُ روايتي الاولىٰ وانـا في الثـامنـة عشرة من العمـر في العـام 1949، ونشرت تحت عنوان (طقوس في الظلام) بعد مرور اكثر من عشرة اعوام لاغير من ذلك الحين.

ان معظم الكتـاب يتعلمـون من روايتهم الاولىٰ اكثـر ممـا يتعلمـونه من اية رواية اخرىٰ. ولم اكن انا حالة استثنائية في ذلك. كانت رواية (يولسيس) في تلك الفترة هي انجيلي. ولما التحقت بالقوة الجوية في ذلك العام، كان معي كتاب (دكتور فاوستس) المنشور حديثا لتوماس مان، و(ستشرق الشمس ايضـا) لهيمنكـواي و (يقظـة فينكان)لجويس. ظلت هذه الروايات اضافة الى (يـولسيس) تمثـل اكبـر المؤثرات علىٰ مدخلي للرواية. اذ سخرني هيمنغواي بفعـل اقتصـاد في الوسائل، ومان لانه قدم رواية الافكار العظمية والوحيدة منذ الحـرب. امـا بالنسبـة لجـويس، فيبدو واضحا انه ادرك ان الطريق الى الامام لابـد وان يمـر عبـر الافكـار - مفسـدا بذلـك وضـع (يـولسيس) - وان (يقظة فنيكان) كانت محاولة لخلق وحدة نهائية من الافكار والوجود.

وظل يبدو لي ان من الجائز ان تخلق الرواية لغة اصيلة اصالة تامة وان ترقىٰ الى شكل جديد يتحد بالموسيقىٰ. لقد واظبت علىٰ قراءة عشر صفحات او مايقرب من ذلك في (رواية) ذات لغة تأثيرية مجردة - ترتكز على التعليم - قبل ان ادرك أنها لم تخلق شيئا معنيا. كنت واضحا تماما فيما يتعلق بما كنت ابغي قولـه. لقـد ظهـر لي ان المشكلة الاسـاسيـة مع المـدينة الحديثة هو انها تحتشـد بالحمقىٰ والسـائـرين نياما. ووافقت اليوت بقوله ان ماكان ينقصنا هو العـودة الى القيم الـدينيـة وصرفت وقتـا طويلا جدا في التجول بين الكنائس والكـاتـدرائيـات واقـرأ التصوف المسيحي. كانت المشكلة هي بذل المحاولة وايقـاظ النـاس يقظة تامة. ونمط الرواية الذي طاف في دماغي هوطريق وسط بين (الجريمة والعقاب) و (الارض اليباب). وافترض انه اذا ماطلب اليّ احد الافراد ان احدد طموحي لقلت له: ان اكون دستويفسكي انكليزي. لقد تهت في لنـدن وانـا في حالـة غضب جرّاء (القيم المـزيفـة) التي كانت تبدأ بها كافة أعلانات الجرائد. ان من شأن الرواية التي كنت افكر فيها ان تكون سلسلة من المـواجهـات بين القيم المـزيفـة والـواقـع الاليم - كمـا هو الحـال في مشهد المحـاكـة في (Prater Violet) لايشـر وود. كمـا وان من شأن القصة معالجة قاتل من طراز جاك السفاح - الذي اثارني لانه يملك قيم الصدمة الضرورية - وتقع احداثها في اطار مدينة وهمية، مدينة الاحلام والجرائم.

وفي العـام 1952، وبعـد ثلاثـة اعـوام من النضال مع الرواية كانت لاتزال هنـاك سلسلة من الاجـزاء حاولت ان افـرض عليهـا وحـدة معينة بواسطة بنائها على اسـاس بنـاء (كتـاب المـوتىٰ) المصـري، تمـامـا كمـا استخـدم جويس (الاوديسـة) في (يـولسيس)... ولكن ذلـك بدا عشـوائيـا ولا يبعث على الارتيـاح. وفي يوم من الايـام، صرفت ساعـات عدة في قاعـة المطـالعـة في المتحف البـريطـاني مفكـرا بمـا اروم قولـه. والـذي تبين لي هو عدة ثيمـات متـرابطـة ببعضهـا ترابطـا وثيقـا. فقـد كانت هنـاك اولا وقبل كل شيء مشكلة (الـلامنتميـين) في المدينة الحديثة والرومانسيين والمثاليين الرؤيويين الذين يحسـون احساسا كاملا بان لا مكان لهم: نيتشه وفان كوخ وتي. ئي. لورنس. وتبين ان المـدينـة الحـديثـة بجمـودها الآني تخلق لامنتمين اكثر من اي وقت مضى - والاشخاص الذين بلغوا حدا من الذكاء يتعذر معه قيامهم بعمل رتيب ولكنهم ليسـوا الى الحـد الذي يستطيعون معه التوافق مع المجتمع. اما الثيمة الـرئيسـة الثانية فهي ثيمة جنسية، وهي ان مجتمعنا يمنح حافزا جنسيا اكثر من اي وقت مضىٰ في التاريخ، وان معظم الرجال الشبان الاصحاء يقضون ايامهم في حالـة دائمـة من حالات الـرغبة الجنسية. بيد ان البضاعة تكمن في الواقع وراء زجاج العرض. ويقول بطل (الجحيم) لهنري باربس: «ان مأريده ليس امرأة، بل كافة النساء». كما ولاحظ احد الحكام الامريكان وهو يصدر باعدام قاتل ارتكب عملية اغتصاب: ان الطبيعة زودت الرجل بدافع جنسي يفوق كل حدود فوائـده الحيـاتيـة. ويبـدو ان المجتمع يخلق حافزا كالطفح - لاغراض تجارية - بحيث لايؤدي ذلك الاّ الىٰ زيادة في معدل جرائم الجنس.

اما الثيمة الثالثة فهي انهيار الدين وظهور المادية العقلانية. كانت هذه الثيمات تتصـارع في اتجـاهـات مختلفة مما يؤدي الى تفتيت الرواية وتمثلت المشكلة في ايجـاد حبكـة من شأنهـا ان توحد هذه الثيمات. وما ان ادركت هذا الامر، حتىٰ اخذت الاشياء بالانتظام في اماكنها. فالبطل لايمكن ان يكون هو القاتل كمـا حدث في النسـخ الاصليـة. اذ تعين عليـه ان يصبح المراقب الجيمزي. وهـذا يعني ان القـاتل لابد وان يكون الشخصية المركزية الثانية و (منتميا) من شأن احبـاطـاتـه ان تعبّـر عن نفسهـا بواسطـة العنف الجسـدي - مثل الراقص نيجنسكي. وكـان لابـد ان توجـد رابطـة قوية بين البطل والقاتل. فالقاتل وهو نفسه شبق الى ابعد الحدود، مستغرق في التناقض الكائن في الحافز الجنسي. ولهذا فعندما يأخذ في التساؤل فيما اذا كان صديقه قاتلا جنسيا، فانه يميل الى الاشفاق عليه، والدهشة تعتريه فيما اذا كان من شأنه هو نفسه ان لايقدم على

الفعل ذاته لو ملك مزيدا من الشجاعة

اما المشكلة التالية فقد كانت العثور على (معادل موضوعي) لبعض هذه الافكار، وقد انشرحت خاصة بحادثة اثناء قيام البطل - جيرارد دسورم - بممارسة الحب مع صديقته طيلة فترة العصر، وشعوره انه وقد استنزف جنسيا فيتجه نحو باب لجلب زجاجة من الحليب فيلمح الطرف الاعلىٰ من تنورة فتاة وهي تمر في الطريق فتعتريه على الفور رغبة عارمة، حيث يغوص الدافع الجنسي الى ماهو اعمق من الارتياح (الاعتيادي)، كما ويوجد في الرواية ايضا رسام (يرتكز ارتكازا واهيا علىٰ فان كوخ) مهووس بفتاة تبلغ العاشرة من العمر وتعمل موديلاً لديه. ان الرغبة جنسية جزئيا، بيد أن الهلع ينتابه لفكرة العلاقة الجنسية. ومرة اخرىٰ، يضرب على عنصر التناقض هذا، (والاهداف المتعارضة) المتأصلة في الرغبة الجنسية.

وبينما كنت اناقش الرواية مع احد الاصدقاء ذات يوم، وجدت نفسي اوضح ان البطل والقاتل والرسام يمثلون النماذج الثلاثة الرئيسة للامنتمي، حيث يتمتع البطل بالانضباط العقلي ولكنه يفتقر الى ضبط الجسد والعواطف، بينما يتمتع الرسام بالانضباط العاطفي وليس الجسدي او العقلي، اما القاتل فيتمتع بالانضباط الجسدي وليس العقلي او العاطفي. ولهذا فهم جميعا في خطر الانهيار العقلي اسو ة بنيتشه وفان كوخ ونجنسكي.

ومع اقتراب أعياد الميلاد في العام 1954، وبينما كنت اقضي الموسم وحيدا في احدىٰ الغرف في نيوكروس، خطر لي ان للرواية ثقل موازنة عقلياً اكبر من المعتاد، ورموزاً واشارات كثيرة جدا على غرار ماهو موجود في (الأرض اليباب). وخطر لي فجأة ان من شأن الامر ان يكون معقولا أذا ماتم التخلص من هذه كلها، وتأليف كتاب آخر حولها. فبدأت بتخطيط (اللامنتمي) على عدة صفحات من جريدتي وشرعت بكتابته سرعان مافتح المتحف البريطاني أبوابه بعد اعياد الميلاد. وبعد بضعه اشهر ارسلت بضع صفحات الى فكتور كولانكز وهو ناشر للكتب ولدهشتي الكبيرة تلقيت رده في ايام قليلة، يفيد بأنه مهتم بالامر وربما يوّد طبع الكتاب. فظهر بعد سنة واحدة وذلك قبل أسابيع قليلة من عيد ميلادي الخامس والعشرين، وحقق نجاحا هائلا اصابني بالدوار (كما انه اصاب الناشر بالدوار أيضا، اذ نفدت الطبعة الاولىٰ في غضون يومين اثنين ومرت بضعة اسابيع قبل ان تصل الطبعة الثانية الى المكتبات).

عدت الى كتابة(طقوس في الظلام) - وأنا اعمل في الوقت ذاته على كتابة الجزء الثاني من (اللامنتمي) مركزا على الصوفيّة الدينية. فاكتشفت أن أمراً مهماً قد حدث. أذ تبخر الكثير من العنف الاصلي. لقد أشار دكتور جونسن ذات مرة الى انه كان يريد ان يصبح فيلسوفا، ولكن طالما وقف المرح في طريق ذلك. ووجدت الامر ذاته مع (الطقوس). اذ رفض كولانكز نسخة اولىٰ بحجة انها تثير الكآبة والغثيان. واصبحت الان بعد ان قمت بأعادة كتابتها مرات عديدة (تبلغ المخطوطات المختلفة اكثر من مليون كلمة) مستغرقاً في التعبير عن الافكار وليس العواطف لهذا بدأت نسخة جديدة في هبمورك في شتاء العام 1957 وفرغت منها بعد مرور عامين. وتمثلت المشكلة الرئيسة في النسخة النهائية هذه في الخاتمة. حيث ان تقدم البطل داخلي، لهذا فانه من الصعب توضيح ماحصل عليه بالضبط وحاولت أن أنهي الكتاب بنوع التجربة الصوفية. فاخبرني كولانكز على نحو معقول ان احذف الصفحات العشر الاخيرة والتي لم تكن ذات علاقة ببقية الكتاب. واختار هو نفسه نقطة اعتباطية كي تكون الخاتمة. وادرك اليوم انه كان على حق ومنذ ذلك الحين اصبحت لدي تجربة في ختم الرواية حيثما غدت طبيعية دون التفكير كثيرا بالنهايات المفتوحة.

لقد ارتبطت (طقوس في الظلام) ارتباطاً وثيقا بـ (اللامنتمي). واجد اليوم انه من الطبيعي ان اكتب رواية و (كتابا فلسفيا) في الوقت ذاته. حيث تميل الافكار الى صياغة نفسها من خلال الاحداث والشخصيات. وهكذا جاءت رواية (رجل بلا ظل) - التي اطلق عليها في امريكا (مذكرات جيرارد سورم الجنسية) - بعد كتاب (اصول الدافع الجنسي) حالا. ويأتي كتاب (طفيليّو العقل) عن فقرة موجودة في (مقدمة في الفلسفة الوجودية). اما (مابعد اللامنتمي) فقد ادىٰ بي الى السعي لاعادة كتابة الثيمات الاساسية لـ (طقوس في الظلام)، وذلك في محاولة لخلق مغايرة أوضح بين نفسية المجرم والصوفي. وظهر ذلك في كتاب (القفص الزجاجي).

يبدو من خلال هذا الاستعراض ان قراري الأهم كروائي تمثل في تحويل (طقوس في الظلام) الى رواية بوليسية رومانسية. لقد تتبعت اثر دستويفسكي وكراهام كرين تتبعا واعيا (اعجبت بكرين اعجابا نظريا، غير انني وجدت تشاؤمه لايطاق) وبدا جليّاً ان الرواية ، كالدراما هدفها المتعة حيث ان الكاتب حرٌفي أن يحشدها بهواجسه شرط ان تستقطب جمهورا من اجل المتعة لاغير. ولكن اذا رجحت كفّة الهواجس على المتعة، فانه لايملك الحق في ان يطالب بجمهور بحجّة انه (فنان جاد) اذ ما ان يفقد صفة المسافر الجيد، حتى يفقد صفة الفنان الجاد. ان جدية الفنان لاتقاس بمجرد أستيعابه للمشاعر القوية، بل وبعمق اهتمامه في العالم الموضوعي أيضا ومحاولة التعبير عن ذلك في عمله. ومن الجائز ان تستحوذ الرواية التي تعالج الحقيقة والملاحظة لاغير علينا حتى لو لم يكن في ميسورها ان تغدو رواية رائقة. اما الروايات التي تعالج المشاعر الذاتية لاغير فانها ستكون غير مقروءة على وجه التأكيد تقريبا

ترجمة محمد درويش

عن كتاب / **The Craft of the Novel by Colin Wilson London 1979**



خطوط الطول . . خطوط العرض

سليمان البكري

في العمر الزمني لتجارب عبدالرحمن مجيد الربيعي الروائية نجد خمس روايات نشرها كما يلي: «الوشم»، 1972 «الانهار» 1974، «القمر والاسوار» 1976، «الوكر» 1980 و «خطوط الطول . . خطوط العرض» 1983، والمتتبع لهذه الاعمال يجد قاسماً مشتركاً بينها يوضح رؤية الربيعي الفكرية والفلسفية للحياة وللصراع الدائر في مرحلة معينة من تاريخ العراق المعاصر مجسدة من خلال سلوك شخوصه وتصرفاتهم وعلاقتهم وما يطرحونه من أفكار.

ان وجود الارضية المشتركة لتلك الروايات كان يثير التساؤل النقدي حول امكانية تطور الربيعي كروائي يمارس فناً حضارياً صعباً، لكننا ندرك الان وبعد تعدد تجاربه الروائية واختياره ممارسة طرق التجريب في كتابة الرواية تلك الطرق الصعبة غير السالكة انه يمتلك الادوات الفنية التي تساعده على التطور والتواصل، وان نتاجه الروائي يؤخذ كمؤشر هام ليس على صعيد تطور الرواية العراقية حسب انما على صعيد الرواية العربية أيضا

ينطلق الربيعي في رواياته من موقف سياسي وفكري ويتعامل مع شخوصه بحساسية مميزة تقع تحت تأثير الحصار الدائم الذي تفرضه الانظمة الرجعية والدكتاتورية على المناضلين وملاحقتهم لغرض تدميرهم بقواها الوحشية واجهزتها القمعية.

هذا الموضوع الاثير لدى الروائي يتعامل معه بفنية ولا يلجأ الى الطريقة الكلاسيكية المتبعة في كتابة الرواية انما ينفذ أعماله بتحطيم الوحدات الزمنية مستفيداً من طريقة «الفلاش باك» التي بواسطتها يحقق أفضل النتائج الفنية في الشكل والمضمون.

ان الروايات الخمس عالجت مواضيع سياسية لمرحلة معينة من المراحل السياسية التي مرت بالقطر العراقي وطبعت بصماتها على الذاكرة فبات المتلقي

يتعرف على فترة مصادرة الحريات واعتقال المناضلين واجبارهم على تقديم براءات من انتماءاتهم السياسية من خلال رواية «الوشم» في حين عالجت «القمر والاسوار» واقعاً سياسياً في العهد الملكي وخرجت فيه قضية الانتماء السياسي ونضوجها من منطلق قومي.

اما «الانهار» فقد طرحت وقائع الاضراب البطولي للطلبة العراقيين وانتفاضتهم الجماهيرية الشعبية رداً على هزيمة حزيران عام 1967 وتكريس النظام العارفي لها ودوره فيها.

فيما كانت «الوكر» تعالج الواقع السياسي الذي فرضته ردة تشرين، ولجوء عدد من مناضلي الحزب الشباب للعمل السري من أجل اعادة بنائه وترميم ما تهدم من اجزائه.

بينما تنطلق روايته الجديدة «خطوط الطول . . خطوط العرض» لتعالج هموماً عربية لواقع سياسي يتجاوز الواقع القطري ليشمل مساحة أوسع هي الوطن العربي وخصوصية أقطار عربية تمارس فيها السياسة بوجهها القبيح وترتكب باسمها الجرائم ضد المناضلين والمواطنين الآمنين كما سنرى في تناولنا لاحداثها بعد قليل.

ونتساءل لم الاهتمام بالجانب السياسي في كتابة الرواية عند الربيعي وتفضيله على الجوانب الاخرى؟ ويبدو الجواب واضحاً لمتتبع رواياته، فهو يكتب عن تجربة عاشها، تجربته الحياتية في لعبة السياسة مع ابناء جيله وما طبعته من بصمات على ذاكرته استمد أبعادها من الواقع، ولأنها تجربة قاسية ومريرة فقد تركت آثارها عميقاً في النفس لأن حجم التشويه والزور كان يشغل معظم مساحاتها فأراد ان يدمره وينهيه ليحقق لطرفي المعادلة توازنها ويكشف أبعاد العلاقة لطبيعة الانتماء السياسي وما يمكن ان يحدث جراء ذلك في اقطار تعتمد السلطة فيها على سياسة العباءة والخنجر. ان شخصية المناضل المطارد، المعتقل المعذب الموضوع بين المطرقة والسندان تظل أثيرة لديه ولأنه أحبها وأخلص لها فقد دخلت قلب المتلقي وفهمها كسلوك وعلاقات دون الغاء للآخرين الذين تعاملوا معها بحالات مختلفة ومن مواقع متعددة.

فالبطل السياسي نقطة جذب وارتكاز في أعمال الربيعي الروائية يبرز فيها الانتماء الايديولوجي متفاعلاً مع المرحلة السياسية ضمن شرطها المرحلي ومن خلال تصادم مع وجهات نظر سلطوية فيؤدي الى كارثة في أحيان كثيرة الا ان راية النضال تظل مشرعة .

وفق هذا الطرح فاننا نلتقي بـ «كريم الناصري» في «الوشم» و«صلاح كامل» في «الانهار» و «عزيز هاتف، كامل» في «القمر والاسوار» و «عماد» في «الوكر» و «غياث داود» في «خطوط الطول» . هذه الشخصيات رغم وجود مؤشرات سلبية في بعضها الا انها تتفاعل مع ما حولها من نماذج بشكل يثير الدهشة فتظل عالقة في الذهن ومؤثرة في الحدث مما يساعد على اغناء طروحات الرواية وتعمق جذورها .

فـ «كريم الناصري» له تاريخ مثير يبدأ منذ اللحظات الاولى لتفتح وعيه الطبقي واندفاعه السياسي كان خاضعاً لهذه المسألة الساخنة ، لان احساسه بسكان مدينته الذي لم يكن بينهم من يطيق تناول وجبة طعام واحدة في اليوم كان سبباً مباشراً في انتمائه السياسي ، وهو رغم معاناته وبحثه وقراءته الكتب ومساهمته في المظاهرات والتنظيمات وصلته المتجددة بالحياة كان يكتشف باستمرار خسارته هذه الخسارة أدت به الى التحول ، وبالتالي الى سقطة سياسية من جراء نظرة احادية الجانب للنضال الوطني فبانت جذوره الطبقية ذات الطبيعة البورجوازية وكانت سبباً لم ؤهله لخوض غمار تجربة ثورية يمكن الحفاظ على نقائها من الانزلاق نحو شرك النظام الرجعي لذا فهو يسقط صريعاً أمام اول مجابهة اعتقال يفضح بعدها تنظيمه ويمعن في كسر اعناق رفاقه ويقدم براءته جواز مرور اطلاق سراحه .

رغم ذلك ورغم البراءة «الوشم» فانه يظل يحمل في أعماقه صدى الصوت القديم صدى المناضل المنتمي وصوت الانسان القضية ، لذا فهو يقول «انني بحاجة الى فترة تطهير قد تطول وقد تقصر»

«وصلاح كامل» في «الانهار» يكون اصلاحياً توفيقياً يملك السلاح الذي يوصله الى مكانة مرموقة ولو على حساب الآخرين وهو امتداد لـ «كريم الناصري» بفارق التجربة طبعاً ، فـ «الناصري» خاض وقاسى مرارتها وفشلها غير ان «صلاح كامل» لم يع ابعادها فكانت احكامه ليبرالية . لكن شخصيات «الانهار» الاخرى وبضمنها «صلاح» «شخصيات حية متفاعلة مع الاحداث وايجابية ليس لمجرد تبادلها الكلمات والشعارات الثورية ، فقلما تفعل ذلك بل لأنها تمارس صراعاً واقعياً اجتماعيا تعبّر من خلاله عن قوى اجتماعية ومن ثم فانها تتظاهر وتشترك في النضال السياسي ، انها شخصيات تنظر الى المستقبل وتسعى الى تغيير الحاضر»(2)

«كامل عزيز هاتف» في «القمر والاسوار» رفضوا واقعاً متخلفاً وسعوا لتحقيق البديل بشكل فعال عبر تكريس النضال الوطني الجماهيري الذي يستمد قوته وفاعليته من قيادة سياسية ثورية من نوع جديد تختلف جذريا عن قيادات الاحزاب المرحلية لأن الاحداث تسير بهدوء وتحمل في داخلها أجنة التغيير متصاعدة تدريجياً وملتحمة كنتاج طبقي بين بورجوازية وطنية وقوى ثورية ضد ملكية اقطاعية رجعية تجسد وقائع أحداث تاريخية عاشها القطر في تلك المرحلة .

وفي رواية «الوكر» يكون «همام ، عماد ، صادق ، محمود» ورفاق شباب يستقطبون الاهتمام وهم في الوكر الحزبي في ضاحية بشمال بغداد مع آلة طباعة قديمة يعملون في طبع المنشورات التي يأخذها رفاق آخرون ليلاً ليحملوها في سيارة صغيرة لتوزع في أنحاء القطر ، لقد طرحت الرواية الهموم العامة من خلال الهموم الشخصية لابطاله ، فموضوعة النضال فيها لم تكن تقتصر على شخوصها فحسب انما كانت تتسع تدريجياً لتكون في النهاية قضية جماهيرية في اطار واقع مشحون بمعطيات وصور ذات تفاصيل تكشف دقيقة أبعاد الفترة التشرينية .(3)

هذه شخصيات روايات الربيعي تحمل جوانبها السلبية والايجابية وتتراوح بين الفردية والجماعية وبين خصوصيتها النضالية وعمومية صوت الجماعة فيها يتصاعد في خط تطوري لتتوقف الآن عند «غياث داود» بطل رواية «خطوط الطول . . خطوط العرض» الذي ينغمر مع مجموعة من النماذج ذوي الانتماءات المختلفة والميول المتعددة ويرتبط معهم برابطة «الثقافة» ان جاز التعبير لانهم جميعاً رغم استقلالية عالم كل واحد منهم يظلون مشتركين في المعاناة ، تلك المعاناة التي تطرحها طبيعة الممارسات للسلطة في عدد من الاقطار العربية وعمق المأساة في واحدة من تلك الاقطار واعني بها لبنان وما يمكن لمرض الطائفية البغيض أن يفعل فعله فيه .

ان مجموعة الشخوص المحيطين بـ «غياث» يتكلمون كثيراً لكنهم لايمارسون فعلاً حقيقياً باتجاه التغيير الذي يرومون تحقيقه لانهم ذوي نزعات ومشارب مختلفة متوزعة بين موظف في الجامعة العربية «غياث داود» ، وصحفية تهوى السفر والرحيل في مدن العالم «سعيدة بنت المنصف» ، ومناضل مغترب عن وطنه قاسى مرارة السجون والحرمان والتعذيب «كامل سعدون» ، وزوج عابث يحب زوجته لكنه لايستغني عن عشيقته «سامي المنذر» وشاعر يخشى الانتماء السياسي بسبب عدم قناعته بالوضع السائد في الوطن العربي «عمر الحاجري» ومدرسة لاتدري متى يمكن ان تمارس عملها بسبب العصابات التي تتحكم في أمن قطر عربي «لبنان» هي «سميرة حليم» ، ورجل لايريد ان يهرب من بيروت لأنها اعطته كل شيء، هو «حسان صبحي» ، والرسام المتوحد الذي تسحقه الاحداث وينجرف بتيار الطائفية تحت وطأة الاحداث الدامية اضافة الى شخصيات اخرى تشترك في تصعيد الحدث الروائي سواء في حضورها مثل «زينب عزوز» و «ارنستينا هولزمان» أو غائبة مثل «حكيمة بنت الشيخ جابر» و «أميرة حسين» .

الزمن في الرواية أخضعه المؤلف لطقوس ذاكرة البطل المستعيدة لأحداث ماضية تندمج بالحاضر وتكون امتداداً له ، اي ان نمو الحدث الروائي لم يكن نمواً طبيعياً يتصاعد بخط تطوري مستقيم انما كان يتحرك لولبيا ، بمعنى ان النمو الدرامي للفعل الروائي اكتمل نضوجه جراء تعادل زمنين ، الماضي المستعاد والحاضر المعاش وباندماجهما بوحدة موضوعية اختزلا حياة «غياث داود» في عالمه القديم المحاصر بالاوبئة والفقر والمرض ، وعالمه الجديد المعوض عن حرمان الماضي والمتحقق في عمله واسفاره ورفاهيته مما يعيد الثقة والطمأنينة الى نفسه بأن مأساة الماضي لن تتكرر .

وبتوازي خطي الماضي والحاضر تطل شخصيات اخرى تقدم رؤيتها عن العالم الذي تعيشه والهموم الساكنة فيه .

فـ «مروان حيدر» الرسام المتوحد يعاني ويكابد اجراءات الموت المعلن في

أية لحظة وفي أية بقعة من بيروت بالرصاص الذي يفتقد القدسية الانسانية لذا فأن أعمال أصبحت غريبة متوحشة حارة عن لصوص غرباء واناس مجهولين ووقائع جرائم غامضة، وأخيراً يعجز عن مقاومة الرعب والخوف جراء لعبة السياسة في بلده يتخذ قراره بدخول اللعبة بما تبقى عنده من أوراق، ومادامت اوراق الطائفية هي الصوت الاعلى لذا فهو يلتصق بطائفته وبالتنظيم المسلح الذي أقامته ويكون في نهاية الأمر مشروع قتل مؤجل لزمن مجهول.

ويأتي «كامل سعدون» مناضل حقيقي لم يكن نضاله وسيلة للوصول الى مركز وظيفي مرموق بل كان اختياراً، غير ان الانقلابات أفسدت كل شيء فقرر المغادرة الى أوربا.

وفي عمق تجربته وتعدد انتماءاته السياسية وتنقله كان يبحث عن الافضل والاكثر ملاءمة للواقع لكن العسكر الذين تناوبوا السلطة أغلقوا الابواب وسدوا المنافذ.

ان الصدمة النفسية التي أصابته جراء تعذيبه في المعتقل تركت أثرها الكبير عليه لأن ما تعرض له شخصياً تعرض له مناضلون عرب كثيرون على امتداد الساحة العربية.

في حين يكون كل شيء في داخل «سميرة حليم» قد نسف بسبب الوضع المأساوي الذي تعيشه في لبنان، وهي تجاهد من أجل ترميم البقايا، وبتصاعد أحداث الرواية تتعمق العلاقة بينها وبين «غياث»، وتكون الحرب الاهلية قد أخذت المئات واصبح الآخرون مهجرين يعيشون في حال سيء في الخيام، واسرائيل توجه مدافعها لتدخل بيروت.

ان الحرب تكون السبب المباشر في مأساة «سميرة» لأن زوجها هرب خوفاً الى افريقيا وكان يمتلك المبرر لهروبه.

أما «حسان صبحي» فهو مشدود الى وهم صنعه وصاغه وفق صورة ارادها قضى عشرين عاماً في بيروت أسس فيها بيته وعائلته لكنه رأى كل شيء ينتهي وفي رسائله الى «غياث» يفصح عن معاناة رهيبة بسبب أوضاع بيروت فهو جائع وعطشان مع أولاده وزوجته وقد يقتل من اجل رغيف خبز، فالخبز يسرقه المسلحون، بل انهم يسرقون كل شيء.

وتؤكد «صبيحة الشيخ جابر» حضورها الدائم في شخصية «غياث» رغم غيابها المادي وعلاقتها حميمة معه، وهو متعلق بها كالضماد للجرح في غربته وضياعه وتعدد علاقاته مع الآخرين، تتأطر شخصيتها بالاطار الديني المرتبط بعاطفة شديدة نحو الابناء والزوج والجيران.

فيم تكون «أميرة حسين» فجيعة «غياث» واحتضاره الابدي بعد وفاتها في المستشفى، هذه الشخصيات بارتباطها مع «غياث» ومع غيرها من الشخصيات يوفق الروائي بالغوص في عالمها الداخلي ويوضح علاقاتها بماضيها من توترات وانكسارات وبما فيها أيضاً من انبساط نسبي في زمن محدود يقود الى ابراز خصوصية هموم غياث المرتبطة بعمومية هموم الواقع المعاش.

ويبدو من اندماج الهموم الخاصة بالهموم العامة استقلالية كل شخصية عن الاخرى، وتميزها بهمومها والامها وطموحاتها واحلامها الا انها في النهاية ترتبط بشكل أو بآخر بـ «غياث داود» لاسيما الشخصيات النسائية في الرواية، لأن المرأة تحتل في حياته مكانه مؤثرة تدخل في نسيج اعماقه النفسية بفعل عوامل اجتماعية وسياسية.

ان ارتباط «غياث» بالمرأة توضحه الرواية في جانبين جسدي وروحي، وفي كليهما كان يبحث عن ملاذ وأمان يدفع بهما الخوف القابع في اعماقه ذلك الوحش الضارب في النفس نتيجة تراكمات تاريخية للاضطهاد والملاحقة وانتزاع البراءات وخذلان التجارب السياسية.

ولكن بين كل الشخصيات النسائية تبرز «سعيدة بنت المنضف» بحضورها وشجاعتها واقتحامها للواقع وانفلاتها من شرنقة التزييف ومواجهة الآخرين بالحقائق، وقد أحبت غياث بصدق لكن الاصطدام بتركة الماضي الثقيلة كانت تدفعها للهرب بل الرحيل الدائم، معبرة عن بغض وكراهية لهذا الموقف وكانت تعطي جسدها بسخاء لاتحده حدود نتيجة رد فعل عارم ضد الاستلاب.

وبواسطة هذه الشخصية اتيح للرواية ان تتنفس بعمق من خلال طروحاتها الفكرية ومناقشاتها مع «غياث» ونمط سلوكها اليومي وعلاقاتها المتشابكة كنموذج حي يتجاوز العادي والمألوف بحثاً عن واقع مستقبلي أكثر ملاءمة واشراقاً.

أن أهم طروحات الرواية الفكرية والسياسية تتمدد وتتفاعل بهذه المؤشرات:

1 ـ أمر جلل حدث في الحياة العربية، تأكيد الحدود القطرية، علو صوت الطائفية والعنصرية، تبادل التمثيل الدبلوماسي مع الصهاينة، ذبح الفلسطينيين، احتلال اراضي عربية.

2 ـ العرب يمرون في مرحلة الخطر، تلك المرحلة التي عمل الجميع من أجل أن يضعونا فيها، انها المرحلة الرمادية هكذا يسميها «غياث» يوماً كان هناك الابيض والاسود وكان الانسان يعرف موقعه، اما اليوم فقد وضع الكثيرون السخام على وجوههم وصاروا حدادين فكيف تتم عملية الفرز؟ وكيف يكون التشخيص؟ أما الشعارات فقد امتصت والقيت قشورها في الهواء وفرغ كل شيء من محتواه.

ان المحصلة النهائية لرواية «خطوط الطول.. خطوط العرض» فضح للزور والتشويه اللذين يعمان الحياة العربية، وهتك لرموز الدجل والعقم فيها، تجسد ذلك من خلال شخوص ذوي ميول ونزعات متباينة محكومين بشروط اجتماعية بالغة التعقيد وتاريخية مرحلية تفرض قسريتها وتمسخ عظمة الانسان فيها، وقد تعامل الروائي معهم من موقع خاص ارتكز فيه على العامل الثقافي الذي يستمد مقوماته من ثقافته الشخصية كفنان تمتزج تجربته بالواقع المعاش موظفاً ذلك بوعي وادراك ناضجين.

الهوامش

1 ـ سليمان البكري / عبدالرحمن الربيعي وتجديد القصة العراقية / اصدار المركز الثقافي لجامعة الموصل عام 1977.

2 ـ أحمد محمد عطية / تطور شخصية البطل الثوري / مجلة الاداب / تشرين الاول 1975.

3 ـ الوكر وابعاد التجربة النضالية / مجلة الطليعة الادبية / العدد الرابع / نيسان 1982 / سليمان البكري

شكسبير بين جبرا والنائب

سلمان حسن العقيدي

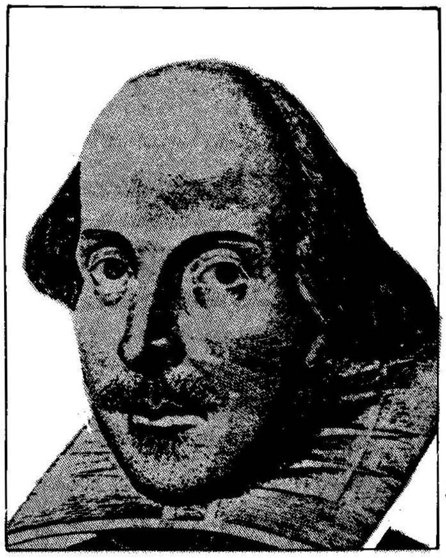
قدم الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا كعادته عملاً كبيراً بترجمته لمجموعة من سوناتات شكسبير. ومما يلفت النظر أن السوناته الأولى (أبيوم من أيام الصيف أشبهك) كانت قد ترجمت الى العربية من قبل. ومن التراجم الجميلة لها ترجمة الشاعرة فطينة النائب. ووجود اكثر من ترجمة واحدة لنص واحد لا يعني أن احدى هذه التراجم جيدة والأخرى ضعيفة وانما يدل على ان الترجمة فن من الفنون الجميلة وان المترجم فنان له ذوقه وقريحته والهامه.

ان الفرق بين ترجمتي جبرا والنائب لا يقتصر على الأختلاف بين الترجمة النثرية والترجمة الشعرية حسب وانما يظهر في توظيف لغة الايحاء والايجاز والتكثيف وفي اختيار المفردة وتركيب الجملة وكذلك في مدى تفهم النص الاصلي والأقتراب منه. كلاهما يترجم شعراً، ومقومات الشعر، وخاصة الحديث منه، ليست في شكله أو أسلوب صوغه وانما في المعاني والأخيلة والصور التي يحملها الى المتلقي. والمترجم الناجح هو الذي يبقي على مقومات الشعر في ترجمته لأن «الشعر الجيد في لغةٍ، جيد في لغةٍ اخرى» كما يقول العقاد.

لم يختلف جبرا والنائب كثيراً في فهم معاني السوناته وثيمتها الأساسية ولكنهما اختلفا في الاسلوب. اختار جبرا الترجمة النثرية، ربما لتوجسه من القيود التي يفرضها الشعر على المترجم وخاصة قيود الموسيقى، بينما اختارت النائب الترجمة الشعرية مع علمها ان موسيقى السوناته الانكليزية ووزنها الشعري غير قابلين للترجمة لذا فقد حاولت الاقتراب من السوناته باستخدام

الرباعيات الثلاث والمزدوجة على طريقة شكسبير لكنها لم توزع القافية على الطريقة الشكسبيرية ا ب ا ب/ جـ د جـ د/ هـ و هـ و/ زز، وانما التزمت بقافية مختلفة في كل رباعية وخصصت قافية مستقلة للمزدوجة. اما الوزن فقد استخدمت المترجمة ايقاعاً بطيئا لتجاري الأيامبك الخماسي.

معلوم ان موسيقى الشعر تشكل عقبة كبيرة أمام المترجمين لأن الموسيقى هي جزء من الدلالة الشعرية وليست مجرد قالب تصب فيه الألفاظ. وقد اشار الكثير من النقاد الى معان أضافية تتحقق أما في الوزن أو في التوافق بين المعنى والصوت أو في القافية وحتى في استخدام نوع معين من حروف العلة والحروف الصامتة. ففي الشعر يعطي الصوت معنى اضافياً للكلمات وهذا


شكسبير

مالا يمكن ترجمته لأن لكل لغة موسيقاها ونظامها الصوتي الخاص بها ولكن يمكن التعويض عنه بلغة مموسقة تكتسب الكلمات فيها ايحاءات وظلالاً وتأثيراً مقارباً لتأثير النص الأصلي وهذا ما حاولت النائب ان تفعله في ترجمتها.

يقول محمد عبدالغني حسن «ان خليل مطران تحرج من ترجمة شكسبير شعراً لاعتبارات فنية قوية كأسلوب شكسبير الذي لا تجد فيه كلمة زائدة او عبارة محشوة او فكرة مقتحمة يمكن اسقاطها فخاف ان تفسد الترجمة الشعرية ذاك الجلال والجمال والسحر والترابط والسلامة ووجد في النثر مندوحة ومتصرفاً أحسن وأسلم للترجمة».

وهذا برأيي ما فعله جبرا تماماً. لقد تحرج من الجور على شكسبير فأولى جل اهتمامه لنقل المضمون بأمانة دون ان يعطي لنفسه، كما يبدو، حرية التصرف التي يقتضيها الشعر ولذلك فقد ضاع منذ البداية جزء من التأثير الذي تمارسه الموسيقى على القارىء، بينما كان يستطيع ان يتجنب قيود الشعر العمودي المرسل ليتقرب خطوة أخرى من النص الأصلي. الا ان جبرا عمد الى النثر اعتقاداً منه، كما اعتقدُ، بأن الوزن هو ليس كل شيء في الترجمة وان المهم هو الأمانة في نقل المعاني والصور والأخيلة. ويشاركه في هذا الرأي كثير من النقاد والمهتمين بقضايا الترجمة مثل الدكتور صفاء خلوصي الذي يقول «ليس الوزن وحده ما يميز الشعر عن النثر فهناك فضلاً عن ذلك أسلوب صوغ الافكار والعواطف وما يختار لها من الفاظ واستعارات وتشابيه وسرعة انتقال وحرية استطراد مما يجوز للشاعر دون غيره..» ولكن ترجمة جبرا لم تحمل حتى هذه الملامح الجديرة بأن تضفي عليها مسحة الشعر.

إن الدارس المهتم بالتعرف على شكسبير تفصيليا يرى ان ترجمة جبرا أقرب الى النص الأصلي واكثر تعريفاً به. وهنا تبرز مسألة هامة في الترجمة، هل تعطي الترجمة النثرية الجافة مهما كانت «أمينة» صورة حقيقية عن شاعر مثل شكسبير أم ينبغي على المترجم ان يضحّي بجزء ولو قليل في النص الأصلي ليعطي صورة أقرب الى الشعر. ويمكن ان نضع التساؤل بشكل آخر:

هل ان المضمون هو الأساس في ترجمة الشعر ام ان على المترجم ان يقدم شيئا من روح الشعر.

كان جبرا أكثر التزاماً وتقيداً بتفاصيل النص الأصلي، فقد استخدم لغة المتكلم «أبيوم من أيام الصيف أشبهك» كمقابل للأصل Shall I Compare thee to a Summer's day بينما استخدمت النائب لغة الشخص الثالث «منذا يقارن حسنك المغري بصيف قد تجلى». وهذا فرق أسلوبي له اعتباره لدى الشعراء والنقاد لأن لكل أسلوب ميزات تختلف عن ميراث الأسلوب الآخر.

وليس عبثا ان يستخدم شكسبير لغة المتكلم التي رآها أكثر توفيقاً من النائب في هذا المجال. ولأن جبرا رجع الى الدراسات النقدية حول سوناتات شكسبير واستعان على فك فعاليتها بالقراءة المتأنية والتحليل الجاد قبل ان يبدأ بالترجمة فقد اكتشف ان شكسبير في هذه السوناته كان يخاطب شاباً وليس امرأة. وهذا أمر متفق عليه اذ ان أغلب سوناتات شكسبير كانت موجهة الى شاب معين وليس هناك سوى 37 سوناته موجهة الى امرأة سمراء. ويبدو ان هذه الحقيقة قد غابت عن النائب فاتبعت النهج الاعتيادي الذي يخاطب فيه الشاعر عادة أمرأة يحبها. ان قرب ترجمة جبرا من النص الأصلي أمر طبيعي لأن المترجم اكثر حرية في اختيار المفردة وفي اختيار التركيب اللغوي المناسب بينما رزحت النائب تحت قيود الوزن والقافيه مما اضطرها الى الحذف والأضافة.

ولو تناولنا بعض الأمثلة لرأينا ان جبرا يكاد يلتزم حرفياً بالنص الأصلي، كما جاء في البيت الثاني انك Thou art أكثر- more جمالاً- Lovely / و- and أشد- More اعتدالاً- temperate.

أما النائب فقد ابتعدت كثيراً عن النص الأصلي اذ استخدمت تعبير «وفنون سحرك قد بدت في ناظري» كمقابل لـThou art» ثم «أسمى وأغلى» كمقابل لـmore lovely and more teemperate» فهي لم تجد غير كلمة «أغلى» لأنها مضطرة للحفاظ على القافية التي اتبعها في هذه الرباعية. وفي الوقت الذي يربط جبرا كلمة ايار بالبراعم عن طريق الهاء في «براعمه» فان النائب تغفل كلمة أيار وتترجم The darlingbuds of May بـ«البراعم وهي جذلى» وفي البيت الرابع من الرباعية الأولى تقحم «يمضي مسرعاً» للحفاظ على الوزن ثم تترجم hath all too short adate بكلمة «ولى».

وبهذا نكتشف ان كلمات القافيه (تجلى/ أغلى/ جذلى/ ولى) كلها مقحمة ولا مقابل لها في النص الاصلي. وينسحب هذا المثال على بقية ترجمة النائب. وهذا أمر متوقع في الترجمة الشعرية، فالحذف والأضافة مقبولان في ترجمة الشعر شعراً ان لم يؤثرا على المعنى وعلى الصور الشعرية للنص الأصلي وقوته في التعبير.

ان اختيار المفردة أمر ذو حساسية خاصة في الترجمة لأن المفردة في اية لغة من لغات العالم لا تقتصر على معناها الظاهر وأنما ترافق هذا المعنى ظلال وايحاءات تطورت معها عبر حقبة طويلة من التراث الحضاري ولابد للمترجم ان يتعرف عليها كي يأتي بالمفردة المقابلة لها والتي تحمل ظلالاً وايحاءات مشابهة ولا نقول مطابقة لاستحالة التطابق في هذا المجال. ولو أخذنا كلمة Summer لأهميتها في سوناتة شكسبير لرأينا ان جبرا والنائب يترجمانها بكلمة «صيف»، وهذه ترجمة غير مقنعة للقارىء العربي اذا اخذت في سياقها الأجتماعي أي المحيط الذي تستخدم فيه. فهل قصد شكسبير بهذه الكلمة الصيف الذي نعرفه في الوطن العربي أم انها تعني صيفاً آخر فيه من الجمال ما يشبّه به الحبيب وبمعنىً آخر. ماهو تأثير المقارنة بين الحبيب وبين يوم من أيام تموز على القارىء العربي؟ وهل ان الصيف يمضي مسرعاً وأجله قصير في بلادنا؟ وعل صيفنا معتدل كي نقول للحبيب « انك أشد اعتدالاً». واذا لم يكن الأمر كذلك وهذا هو واقع الحال فهل يحق للمترجم ان يستخدم كلمة «ربيع» ترجمة لكلمة Summre باعتبار أن أيامه هي أجمل الأيام وان عمره قصير كي يعطي نفس الانطباع الذي اراده الشاعر؟ قد يبدو هذا الامر غريبا ولكنه جدير بالتوقف عنده بعض الوقت للدراسة والمناقشة. وقد تقضي الدراسة الى التعرف على دور المترجم وفيما اذا كان فناناً يتمثل النص الأصلي فكراً ووجداناً ثم يفرزه بقالب جديد يحمل مسحة من ذاته، أم حرفياً تقتصر مهمته على نقل المضمون كما هو دون تدخل منه. يقول الدكتور سلمان الواسطي «ليست الترجمة الأدبية عملية نقل آلي من لغة الى أخرى» فهي على حد قوله «عملية اعادة خلق لا تقل المعاناة فيها عن معاناة الخلق نفسه، ان لم نقل انها تزيد عليها». ويذهب الدكتور زاخر غبريال الى أبعد من ذلك بقوله «الترجمة الفنية لها اعتبارها الذاتي بصرف النظر عن النص الأصلي. فالترجمة الجيدة تقرأ لذاتها ودون مقارنتها بالعمل الأصلي». ومع التحفظ على صيغ المبالغة في الابتعاد عن النص الأصلي تعطي مثل هذه الآراء للمترجم حرية واسعة في التصرف بالنص وتجيز له على سبيل المثال استخدام كلمة «الربيع» بدلاً من كلمة «الصيف» لأن «من الخطأ الفاضح في ترجمة الشعر المغالاة في الأمانة - الأمانة التي ان صحت في الحقائق العلمية والمسائل الدينية فلا تصح في الشعر» كما يقول السرجون دينهام.

ولو أخذنا الرباعية الثانية كمثال آخر للمقارنة لأتضح ان التعبير في ترجمة النائب أقوى وأقرب الى الشعر. فاستخدام كم التعجبية يعطي معنى الكثرة بينما توحي كلمة (آناً) بالقلة. ورغم ان المترجمين استخدما صيغة القلة في البيت الأول وصيغة الكثرة في البيت الثاني. كما ان التقريرية الفاترة في ترجمة جبرا للبيت الثالث من الرباعية «وكل حسن عن الحسن يوماً يفترق» لا ترتفع الى مستوى الحسم في ترجمة النائب التي ابتدأت البيت باستخدام «لابد».

اما الصور الشعرية فقد نقلت في الغالب كما هي في الترجمتين وان اختلفت بعض الصيغ التي وضعت بها، عدا صورة البخيل التي اضافتها النائب لتستفيد منها في القافية ولتعزز بها معنى حرص الحبيب على الأحتفاظ بجماله. فالرياح التي تجني على البراعم وعين السماء أو صفحتها الذهبية، والموت الذي لن يفخر أو يزهو كلها صور تكررت في الترجمتين وادت مهمتها في ايصال المعاني التي ارادها الشاعر واختتم كل من المترجمين قصيدته

ببيتين أبرزا فكرة الخلود التي هي محور السوناته.

قال الجاحظ يوما بعدم جواز ترجمة الشعر لان الترجمة تذهب برونقه الذي ينحصر كما يرى في الوزن والموسيقى. كما ان دانتي أيضا لا يعتقد بامكان ترجمة الشعر لأن هذه العملية كما يقول تحطم اتساقه وعذوبته. ومع ان آراء الجاحظ ودانتي وغيرهم ممن لا يؤمنون بترجمة الشعر تقيم سدوداً بين شعراء الأمم المختلفة وتضيق عليهم الخناق الا ان تلك الآراء تكشف عن الصعوبة التي تواجه المترجم الذي يختار الطريق الشاق. ولاشك ان كلًا من جبرا والنائب ادركا هذه الحقيقة عندما اقدما على ترجمة عمل لشاعر مثل شكسبير عرف بدقة التعبير وقوته، وبذل كل منهما جهداً لا يستهان به لتقديم السوناتة الى القارىء العربي بالشكل الأمثل الا انهما اتبعا نظريتين مختلفتين في الترجمة ليس فقط لأن جبرا ترجم نثراً والنائب شعراً وانما لأن جبرا اتبع أسلوب الترجمة الحرفية بينما اتبعت النائب اسلوب الترجمة الحرة ولهذا جاءت الترجمة الأولى دقيقة مع جفافها، بينما جاءت الترجمة الثانية حيّة لكنها غير دقيقة لأن الأولى لم تحفل كثيراً بالشعر في الوقت الذي احتفظت الثانية بكثير من عناصره.

ويمكن ان نستخلص من كل ما تقدم ان فطينة النائب لم تلتزم التزاماً دقيقاً بالنص وانما تمثلت المضمون والصور وصاغتها في قالب شعري جميل قريب من ذوق القارىء العربي واذنه الموسيقية التي توارثت الوزن والايقاع الحاد عبر قرون عديدة. أما جبرا ابراهيم جبرا فقد حرص على ان يلتصق بالنص الأصلي وان يبحث عن مقابل لكل مفرده أو تركيب لغوي وذلك بأسلوب نثري.

To His Love

Shall I compare thee to a Summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And Summer's lease hath all too short a date
Some time too hot the eye of heaven shines
And often is his gold complexion dimm'd
And every fair from fair sometimes declines
By chance, or nature's changing course, untrimm'd
But thy eternal Summrer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest
Nor shall death brag thou wanderst in his shade
When in eternal lines to time thou growest
So long as men can breathe, or eyes can see
So long lives this, and this gives life to thee

W. Shakespeare

ترجمة الشاعرة فطينة النائب

الى حبيبته

مْن ذا يقارن حسنك المغري بصيف قد تجلّى
وفنون سحرك قد بدت في ناظري أسمى وأغلى
تجني الرياح العاتيات على البراعم وهي جذلى
والصيف يمضي مسرعا اذ عقده المحدود ولى

كم أشرقت عين السماء بحرها تتلهب
ولكم خبا في وجهها الذهبي نور يغرب
لابد للحسن البهي عن الجميل سيذهب
فالدهر تغيير واطوار الطبيعة قلّب

لكن صيفك سرمدي ما اعتراه ذبول
لن يفقد الحسن الذي ملكت فهو بخيل
والموت لن يزهو بظلك في حماه يجول
ستعاصرين الدهر في شعري وفيك أقول:

مادامت الانفاس تصعد والعيون تحدق
سيظل شعري خالدا وعليك عما يغدق

ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

أبيوم من ايام الصيف اشبهك؟
أنك أكثر جمالا واشد اعتدالا
فالرياح العتية في ايار تجني على براعمه الحبيبة
وعقد الصيف ما اقصر أجله
وعين السماء آناً تشرق بقيظ ملتهب
آناً في صفحتها الذهبية يخبو البريق،
وكل حسن عن الحسن يوما يفترق
بصرف الدهر أو مجرى الطبيعة القلّب
أما صيفك الابدي فلن يسري فيه الذبول
ولن يفقد الحسن الذي تمتلكه،
ولن يفخر الموت بانك تطوف في ظله،
حين تعاصر الازمان في هذه الابيات الخالدة:

فمادام في الناس رمق وفي العيون بصر
سيحيا هذا القصيد، وينفخ فيك الحياة

الرسم الحديث في العراق

مراجعة نقدية

فاروق يوسف

«قالت أليس متعجبة:

رأيت هررة من دون ابتسامة. أما رؤية ابتسامة من دون هرة فأغرب شيء اتصوره في حياتي.»

لويس كارول «أليس فى بلاد العجائب»

ان مواجهة صريحة، انطلاقاً من وعي نقدي واضح الاهداف لكل الصفات والنتائج التي انتهى اليها الرسم الحديث في العراق، وبالذات على المستويين التقني والفكري، لابد ان تقودنا إلى الامساك بحقيقة قد تكون مرارتها سبباً وجيهاً لاخفائها، أوعلى الاقل الاختفاء عنها. ومن ثم عدم الاعتراف بواقعيتها، هذه الحقيقة يمكن تلخيصها، بقولنا، ان الرسم الحديث في العراق، قد أخذ، وبقوة فعل خارجية، بعيداً من مساره الحيوي، باتجاه تكريس نوع جديد من الكلاسيكية متخذاً من مظاهر الحداثة اقنعة تخفى حقيقة الشروط الموضوعية والذاتية التي يعيشها. وهذا الامر، لايعني الغاء العديد من التجارب التي ما تزال شخصية الى حد بعيد ولم تتحول الى ظاهرة او مد قوي يحمل في اعماقه بذرة التهديد، الذي ينبيء بالمزيد من التغيرات والكثير من الحذف، والكثير من الاضافة. هذه التجارب التي نهضت بكل عناصرها المختبرية على اساس التناقض القائم بين الرسم وبين نمط الصلات الخارجية التي تقام معه على اساس كونه فناً جميلاً.

وكما يبدو، فان الموت المبكر الذي فاجأ جواد لم يفاجيء الاخرين، قد تكون هذه فرضية قاسية، تصعب برهنتها، غير ان تتبعنا لطريقة تعامل الكثيرين مع الارث الذي خلفه جواد يجعلنا على يقين كامل، من ان تكريس الاسلوب الخاص بجواد سليم لم يتم الاعلى حساب الروح التغيرية التي كانت تتحرك في اعماق جواد، والتي كانت تدفعه الى اعلان عدائه المبكر لقوانين وقواعد الرسم. وهي التي دفعته باتجاه مثاله الكلاسيكي «الواسطي».

هذه العلاقة الشاعرية، الغامضة، والتي لم يتوقف عندها الاخرون طويلاً، كانت تلخص التوق الى الغاء عنصر الزمن، ووضع الاخرين امام درس جمالي، فريد من نوعه، قائم على اساس الايمان بالجوهر الواحد لكل ماهو متخيل، بغض النظر عن الزمن الفيزيائي، الذي لايشكل ابداً عنصراً من عناصر القياس، باستثناء علاقته السطحية بالمضامين.

فجواد سليم، في علاقته بالواسطي، لم يكن مدفوعاً بنزعة سلفية، الامر الذي شاع خطأ، ولم يرغب في تحرير الواسطي من قيود الزمن، التي لم تكن مرئية من قبل جواد - ولم يشأ العثور على جذوره، او اصوله، كما أعلن عن ذلك في البيان الذي اصدرته جماعة بغداد للفن الحديث، والتي كان يقودها جواد بنفسه بل ان انجراره وراء الواسطي حدث بهدف التخلص من القيود والقوانين التي فرضتها دراسة الرسم، والتي اكتشف انها لاتعني شيئاً، وانها غير قادرة على صياغة مشيئة الخيال في لوحات مرسومة. فعثوره على رسومات الواسطي، التي زينت مقامات الحريري الشهيرة، ومن ثم اكتشافه التأملي لتفاصيلها، ومروره البطيء بسطح اللوحة، وتماسه بابعادها، كل هذا كان له الدور الاكبر في اثارة جزء كبير من المخيلة، كان قبل العثور على الواسطي مظلماً الى حد بعيد. خاصة وان العودة الى الماضي كانت تتم وفق انخراط سلفي كامل، وافراط في تجميل الماضي. فثمة قوة روحية قد اكتشفت، وثمة اسلوب باطني في التناول، يعتمد البوح الهامس، لا الاشارة المعلنة، ويستند الى عاطفة، وغنائية، لايشوبها الابتذال او الرخص، كل هذا قد حدث، ولم يكن جواد قد اعرض، بالمرة، عما يراه ممكناً، في التحقق او في التخيل، على سطح اللوحة. وهكذا، فان اكتشاف الواسطي، لم يكن وسيلة رخيصة للاتصال، بقدر ما هو تحد للنفس، ولمشيئتها الواقعية الرخيصة، ودعوة للانفصال. انفصال جزئي ومؤقت عن المشهد الماثل امام عينيه. وفي ذات الوقت، محاصرته، والسير بالمشهد المتخيل بمحا ذاته. فهي اذن، تجربة لاتخلو من الحزن، الذي اضفى عليه جواد مسحة من الشفافية، والشاعرية العذبة، بحكم ميله المبكر الى الموسيقى والشعر.

لقد بولغ في البنية المدرسية التي إتخذها الحوار المتوازن بين سليم والواسطي. حتى ظن الكثيرون ان جواداً كان بصدد استخدام ادوات الواسطي، والشروع في هدمه من خلال تكريسه كمثال نهائي، متناسين ان جواداً كان بصدد البحث عن الطريق التي تقوده باتجاه العثور على القوة الخاصة بالرسم، والتي جعلت لوحات الواسطي دون سواه تصمد عبر العصور، بالرغم من فناء حقبتها التأريخية وحقب لاحقة. ما يهمني هنا، هو التأكيد على ان التجربة الكلية - المنتهية والناقصة - لجواد في الرسم - كانت بحاجة لجهود كبيرة وخلاقة، لكي يطلق سراحها، من أسر القوانين الفنية، التي حوّلت مسارات قوتها، باتجاه قدر سكوني، لم يكن جواد على، اية حال من الاحوال، يتمنى لاعماله ان تنتهي اليه. ان مثل هذا القدر، هو الذي منح اعمال جواد - انسجاماً مع نزعة الفن - النموذج لدى البعض - جزءاً كبيراً من هيبتها الخارجية والتي كانت في احايين كثيرة، مفتعلة، وغير اصيلة، وغير ممتلكة لشروط الديمومة. اذ انها ادت لان توضع اعمال جواد، او جزء كبير من هذه الاعمال في قفص (الخلود)، الامر الذي يعد ضربة قاصمة لروح المغامرة، التي بقيت فاعلة، ومتحركة، ومؤثرة حتى النهاية. لقد تكرر الخطأ مرتين، مرة في النظر الى طبيعة النظرة والخلفيات التي تعامل وفقها جواد سليم



جواد سليم

مع الواسطي، ومرة اخرى، في النظر المباشر الى اعمال جواد، وكان الهدف في كلا الخطأين، نقديا اكثر مما هو جمالياً - اذ انه قد تركز في محاولة البحث عن اسباب للتطابق بين ماهو جمالي متغير وغامض، وبين ماهو زمني قابل للثبات، وبشكل اكثر تحديداً، فان كل المحاولات قد استهدفت تجميد الانجاز في لحظة زمنية معينة، والتعامل معه على اساس الثبات، لا التغير، وعلى اساس كونه النموذج المثالي، لا النموذج الخاضع للاضافات والحذف والمراجعة وفق رؤى متغيرة.

ذات مرة، تساءل جواد سليم في مقالة كتبها عن الرسم في العراق.

هل بين فنانينا الان رجل يمكنه ان يبلغ عظمة الواسطي؟.

وكان جوابه على هذا السؤال بالنفي. ومن جملة الاسباب التي اوردها لتأكيد نفيه قوله، ان الفن يحتاج الى اجيال لكي يتطور، فمدرسة باريس الفنية الحديثة تمتد الى عصر الكاتدرائيات العظيم. وفي ذات المقالة، اعتبر جواد ولادة رسم حديث في العراق معجزة، غير انه أضاف: غير ان المعجزات تقع احياناً في بغداد.

جواد سليم كان في مرحلة ما محاصراً بالواسطي، ليس بقوة الرسم في اعماله، تلك القوة الخاصة التي يبحث عنها الرسامون في لوحات غيرهم، وفي اعماقهم، حسب، بل وبالبحث عن القوانين الأسلوبية المختلفة التي شكلت ملامح التجربة الخارجية لبحث الواسطي. اي انه كان مبهوراً هو الاخر بما تركه الواسطي من بصمات على اوراق الفن. ولذلك فانه اكد ان استكمال ما يشابه هذه البصمات في العصر الحديث لايمكن أن يتم إلا عبر تجارب اجيال عديدة، وهو بذلك قد علق العظمة على رف الانجاز المعلن، ولم يربط بينها وبين جوانية الرسم وما يتحرك في اعماقها، وبرايي فإن ما يرسم، ليشكل بعد ذلك خيطاً من الخيوط التي تقود الى منطقة القوانين الفنية، هو بأية حال من الاحوال، صورة فاشلة، مأخوذة عما كان الرسام يعلق على رسمه اهمية استثنائية.

لقد كان التأمل بالنسبة لشاكر حسن نقيضاً للبحث، وهو وسيلة للكشف عن الحقيقة في لحظات الانبهار، فلا يتم الكشف عن هذه الحقيقة نتيجة لبحث استدلالي، كما اكد ذلك في بيانه التأملي الذي نشره عام 1966. وينطلق في اثباته لهذه النقطة من ايمانه بان جميع الفنانين العظام في شتى العصور كانوا متأملين اكثر منهم باحثين، وهو يربط هنا بين البحث والمعرفة العقلية، ورفضه لهما يكاد يكون مطلقاً. ومفهوم البحث هنا لا علاقة له بالمعرفة التقنية، وتراكم الخبرات بالمواد المستخدمة. والرسم، انطلاقاً من مبدأ الفصل بين التأمل والبحث - هو سعي تذوقي باتجاه اكتشاف الصلات الجمالية في (المخلوقات).

وبالرغم من ان التأمل، بالمفهوم الذي طُرح سلفاً، هو تجسيد لوعي سلبي بالعالم، غير انه في حقيقة ارتباطه بما تحقق على ايدي شاكر حسن آل سعيد، كان دعوة لاختراق السكوني باتجاه الكشف عن الضد - الحركي الكامن في اعماقه، حيث ان كل ماهو منجز ومتحقق (المخلوق) في الواقع الفعلي، ماهو الا دلالة ناقصة، وذات غير فاعلة، بدون ان تكون انعكاساً للذات المطلقة، بالدلالة الكونية. وهنا يكتسب هذا المفهوم شرطه الايجابي، على صعيد دفع الرسم بعيداً عن الفن، الذي هو مجموعة قواعد ينبغي ان تكون نتيجتها الجمال.

وهذه الصلة ينبغي ايضاحها على هذا النحو فعلاقة الرسم بماهو منجز تكون دائماً عرضة للشك، ولذلك فإن الرؤيا الجمالية تعيش حالة تغير مستمرة ودائمة، واللوحة، انطلاقاً من هذا المعنى، ماهي الا توثيق للحظة واحدة، من مجموعة اللحظات التي لاتحصى والتي تشكل القياس الزمني لهذه الحالة. اذن فاللوحة ماهي الا صورة واحدة ملتقطة للرؤيا الجمالية في لحظة من لحظاتها وهي لاتمثل هذه الرؤيا بشكل مطلق. بينما يكون الاطلاق في الفن حالة ملازمة لمعرفة وتوثيق وارشفة الاحداث الجمالية وكل ما افرزته هذه الاحداث من قوانين ومعطيات تكتسب مظهر الثبات من ارتباطها بالتأريخ. وانطلاقاً من هذه الحقيقة يمكن النظر الى شاكر حسن، وقبله الى جواد سليم، باعتبارهما مخترعي صيغ جديدة، من غير ان نحاول اختبار هذه الصيغ، وتسقّط نقاط ضعفها. واختبار قوتها بالقياس للقوانين الفنية التي هي توثيق لما جرى. والمهم، هنا، التأكيد على ان الرسم يتطلب بطولة من نوع غير مكتشف، ليس لتحدي هذه القوانين والعمل بما يناقضها، بل لاختراق كل ما يمكن رسمه، والعمل على ملامسة جذوره، ولم ينطق بيكاسو الا عن خبرة واحساس مخيب بان الزمن يمضي سريعاً. حين قال: «يجب ان نعمل كل شيء، شرط الا نعيد اي شيء».

ان ماطرأ على الرسم العراقي في العقد الستيني من احداث ومراجعات وكشوفات مفاجئة وتوق الى المغامرة ومثاقفة اللوحة، يعد بمثابة خطوة اولى، من حيث قوة الهم التخيلي فيها، حيث احدث رسامو العقد الستيني فجوة في جدار الصلة الاجتماعية التي سُيج بها الرسم، جراء الاصرار لدى البعض على تكييف الرسم، اجتماعياً، وتغليب قوة الفكر ونقاط الجذب الاجتماعي على الجمال، ونقاط الجذب التخيلي. ثمة عودة ملحة الى الرسم، كعالم خالص وخاص، جرت في الستينات. الامر الذي أدى لان يكون العقد الستيني ارضاً خصبة لنمو مختلف الاساليب والاتجاهات، وغابة كثيفة تنبيء بوقوع الكثير من المغامرات الفكرية والاسلوبية.

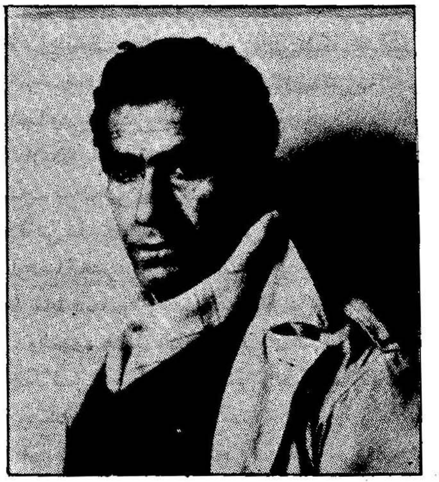
ان التراجع الذي عاشته المخيلة، على صعيد التصوير، يمكننا ملاحظته في مظاهر عديدة، اصبحت سائدة، الى درجة انها استطاعت ان تدفع بكل اسباب المغامرة الستينية ودوافعها واهدافها ونتائجها الى الذاكرة، دون ان تستطيع ممانعة حضورها المعاش والمشع. اذكر من هذه المظاهر.

1 - انبهار البعض من الرسامين بما انجزوه في المراحل السابقة، دفعهم الى التباطؤ، والتكاسل، ومراجعة الانجاز السابق، ليس من اجل دراسة ما يشابه من الاخطاء، بل من اجل تكريسه.

2 - انخراط البعض الاخر من الرسامين في دهشتهم ازاء اكتشافات فكرية وتقنية معينة، تبقى بالرغم من اهميتها محدودة الفاعلية والتأثير على المستوى الشمولي - الأمر الذي ادى لان يكون لدينا عدد لايستهان به من رسامي اللوحة الواحدة.

3 - لأن الفاصلة ما تزال قائمة وكبيرة بين الكيان الاجتماعي الذي في داخل الرسام، وما بين الكيان التخيلي فيه، فقد ادى انغمار بعض الرسامين في ما وفره نشاطهم الفني لهم من سمعة ومكانة اجتماعية، الى تعطيل الكيان التخيلي بل ونسف الكثير من الدعائم التي يستند عليها هذا الكيان. وبذلك فقد صار لدينا عدد كبير من اولئك الذين يرسمون لوحة، او اثنتين في السنة، ولاشيء يذكر، يميز هذه اللوحات. ويجعلها مختلفة عن تلك التي سبقتها او التي تليها.

4 - غياب العديد من الاسماء، التي كانت جديرة بان تبقى، والتي كان المهتمون يتوقعون لها ممارسة حضور مشع، ومؤثر في المستقبل. الامر الذي يجعلنا في شك من الدوافع التي ادت بهم لان يكونوا رسامين في زمن ما.



فائق حسن

5 ـ انحسار عنصر المتابعة التشكيلية، لما يحدث في العالم. ولما يستجد، فالرسم العالمي لم يتوقف عند التخوم التي اكتشفها بيكاسو، وميرو وارنست، وشاغال، ودالي، وغيرهم من اوائل رسّامي هذا القرن. بل انه وقف، مرات عديدة عند تخوم جديدة. كانت الى زمن قريب غير مكتشفة. ولم تجد هذه المفاجآت حيزها المناسب من الاستيعاب والمتابعة والدراسة والفهم الا لدى عدد قليل من رسامينا، اذا لم نقل لدى واحد أو اثنين، او على الاكثر ثلاثة. بل بقي عدد كبير من رسامينا هائماً وسط اكتشافات ومفاجآت مضى زمانها، ولم تعد قادرة على خلق ادنى درجات الصدمة.

ان الانطلاق من مفهوم اللوحة كوسيلة تعبير، افسد الكثير من الافكار والانفعالات الانسانية، لانه سعى الى تجميدها في لحظة من لحظات نموها، ووضعها تحت المجهر ـ وكانت تبدو للناظر وكأنها حياة جامدة. اضافة الى ان هذا المفهوم قد افسد وبدرجة اولى اللوحة ذاتها، والرسم ذاته. فمهما بالغنا في الصلات التي يقيمها الرسم مع الافكار المجردة، العقلية، من جهة، ومع ماهو مرئي من وجود طبيعي وبيئي ونشاط حدثي من جهة، اخرى، يظل، في حد ذاته، ذا صلات، غير مرئية، بل وغير معبر عنها، تربطه بفكره الخاص، وبكل ماهو مرئي داخل كيانه غير المرئي. فالرسم هو رسم، قبل ان يكون وسيلة تعبير عن فكرة معينة، او عن طبيعة مرئية، او عن فعل او حدث موضوعي. وقد يقول قائل، في محاولة لنسف الفكرة السابقة، ان الطبيعة كانت في البدء، والفكرة طرقت ابواب الذهن، قبل ان تطلق اليد لاصابعها العنان. وحياة الانسان، كانت وما تزال هي الاخرى غاصة بالافعال والاحداث. ولكن، اذا كان لزاماً على الطبيعة ان توجد، وان يكون الذهن البشري ضاجاً بالافكار وحياة الانسان بالأحداث الغامضة والواضحة، والافعال بنسب متفاوتة من حيث اهميتها، فليس لزاماً ان يسير عالم المخيلة اثر هذا العالم الالزامي، او ان تكون المخيلة التي هي اصلاً فسحة للتحرر، مرآة عاكسة لما يعيشه الرسام على صعيد العلاقات الواقعية، اي انه ليس بالضرورة ان يكون الفعل المتخيل، قد امتلك شرعيته من خلال صلته بالفعل المعاش، بل ان هذا الفعل المتخيل وفي احايين كثيرة يتقاطع مع الفعل المعاش ويناهضه.

والان، اتساءل، الى اي مدى استطاع ان يحقق النجاح، رسام، ممتلىء بالافكار مثل محمد مهر الدين؟ فمهر الدين، والذي ادخل العديد من التقنيات المستحدثة الى اللوحة العراقية، من خلال لجوئه الى استخدام المواد والخامات المختلفة، وخرقه المتعمد لأحادية السطح التصويري، قد سقط اخيراً في فخ الوظيفة الفكرية للرسم. فبعد ان كان التنوع في المواد المستخدمة سبباً في ان يكون مهر الدين، احد الرسامين الاوائل على مستوى كسر طوق التقاليد او القوانين المدرسية في الرسم العراقي، قاده التنوع في مستويات السطح التصويري، الى اللعب بالافكار والاحداث، وكان جريئاً في نزع هالتها العقلية والموضوعية، ودفعها باتجاه تيار معاكس، هو تيار المخيلة، غير انها، وللاسف لم تختلط بامواج هذا التيار، وبقيت شاخصة كما الشوائب، بل انها وبسبب ترسبها في ذاكرة المتلقي وتشخيصيتها قد اصبحت الدعامة التي ترتكز عليها علاقة اللوحة بالمتلقي، وبهذا فقد خسر مهر الدين رهانين. رهان المخيلة، ورهان مناهضته للحدث المعالج.

المهم لدى مهر الدين، انه عالج الشكل من وجهة نظر مختلفة.

فالشكل لديه لايعبر عن ذاته الا عبر فكرة عقلية مجردة ـ بل وباردة. وهو بالرغم من انه مستعار من الحياة الواقعية في الماضي او الحاضر غير ان الاسراف في البحث عن دلالته الفكرية وعمقه السياسي افقده جزءاً كبيراً من حيويته، اضافة الى انه يفتقد، اصلاً، الى الحيوية الجمالية، اذ انه لم يستند الى فكر جمالي راسخ او متين، فالعقل كان هو الاقوى، وهو القادر على الردع.

يقول هربرت ريد: قد يزدهر الفن بوفرة وبربرية من افراط في الحيوية الحيوانية، لكنه يذوي ويموت في الاسرافات العقلية الجافة.

إذن، في هذه المعادلة نقيضان، لايقفان عند ذات المستوى من الفاعلية. ايثار إحدهما على الاخر، لابد ان يقودنا باتجاه نتائج مختلفة، وليس صحيحاً ان نقول، ان نتائج كل طرف منهما مختلفة عن نتائج الطرف الاخر، على مستوى النوع، بل هي مختلفة على مستوى النضج والاداء والتواصل مع (اخلاقيات) الرسم اذا جاز لنا التعبير. وهذا لايعني القطيعة النهائية مع الفكر العقلي والفلسفي كما حدث في بعض تجارب الفن البصري عندنا، بقدر ما يعني ممارسة الرسام لكامل حقوقه في اخضاع مصادره لطبيعة الرسم الداخلية والخاصة.

ان قوة الفكر في اللوحة لاتعني شيئاً اذا لم تخضع لقوة الرسم. فذلك يعني وبشكل محدد الغاء لاهم مبدأ يستند اليه الفكر الجمالي في نموه، الا وهو الحرية. كما ان الرسام هنا يخرج من حدود الامكانات او الوظائف التي يتيحها استخدامه لمواد الرسم، ليدخل في متاهات، كان الاولى به ان يتسلح بمواد اخرى تتيح له التعرف جيداً على موقع قدميه، وهذه المواد، هي مواد الفكر والفلسفة والسياسة، وليست مواد الرسم. فالرسم، مادةً ووظائف ومصادر ينتمي لذاته، قبل ان ينتمي لأي فعل اخر.

هذه الصفة تقودنا باتجاه شرك وقع فيه الرسم الحديث في العراق، فلقد اقحم العديد من رسامينا الرسم في معالجات ووظائف، هي ابعد بكثير من ان تساهم في اغناء جوهر فاعليته الفكرية والجمالية والنقدية والتقنية، اضافة الى انه لم يكن السلاح المناسب للخروج من المعترك بنتائج ايجابية. فمن ناحية كان الاتجاه الواقعي ـ النقدي اكثر اخلاصاً للافكار السياسية، ومن جهة اخرى فان الواقعية التسجيلية قد تعاملت مع الوثيقة من منظور تأريخي واجتماعي ـ مما افقدها حيوية الرسم في البحث عن الجانب الخفي من الوثيقة، والذي من شأنه ان يدعم الادعاء بان الرسم وسيلة للكشف.

وبقدرما تدعو هذه الحقيقة الى الشعور بالاسى، فانها تجعلنا ازاء وقائع مؤكدة، تضع تحت المجهر جانباً سلبياً طغى على جوانب اخرى من شخصية الرسام العراقي. حيث سعى الرسام العراقي، ومنذ البدء الى العناية بصلات اللوحة الخارجية. تلك التي لاتقودنا باتجاهها، بل تقودنا خارجها، واذا ما كان هنالك من الاسباب الواقعية، ضمن سياقات تأريخية معروفة، ما يبرر حدوث هذه العملية في الخمسينات، فبرأيي، ان هذه الاسباب قد زالت، بعد ان محيت الامية، وشيدت قاعدة اقتصادية متينة، وازداد الوعي بضرورات الوسائل التعبيرية على المستوى الذوقي والجمالي، وكرس التعامل مع هذه الوسائل على اساس دورها الرائد والمتقدم في التغيير والاضافة والتبشير.

واذا ما كان مهر الدين حذراً. نوعاً ما، في ابراز الصلات الخارجية للموضوع، فان هذه الاشكالية تبرز وبشكل جلي لدى رسام اخر، هو نوري الراوي. فبالرغم من اهتمام هذا الرسام المفرط بالفن الفطري، وسعيه الدؤوب باتجاه الكشف عن عمق ورهافة وقوة اللحظة الانسانية والجمالية الكامنة في اعماق هذا النمط الفني، غير ان شيئاً من حيوية الفن الفطري لم ينتقل الى اسلوب تعامل الراوي مع الرسم، فاضافة الى ان اللوحة لدى نوري الراوي كانت تكريساً لموضوعية الموضوع، من خلال الوقوف عند حدود هيئة المكان الخارجية، فانها كانت تعبيراً مباشراً عن أحلام وعواطف ومشاعر بسيطة، اساسها الصلة بالمكان. هنا، تكون اللوحة وسيلة للكشف عن معنى يقع خارجها. اي انها تتحول عن ذاتها، لتكون جسراً يقودنا لمواجهة وجود اخر، سواها. ان الفرق بين ان تكون اللوحة خاضعة لمشيئة خارجية وبين ان تكون ملتحمة بمشيئتها الذاتية، فرق مطلق، من حيث الاهداف والتأثيرات والانعكاسات على تطور الرسم لمواد وتقنيات. فمنظومة الرسم لا تستخدم بمعزل عن سحرها الخاص والذي يشتمل على مجموعة الاحاسيس النقية، والتي لايمكن ان تعوض من خلال استخدام هذه المنظومة لنسخ العالم.

المهم، فيما اريد ان اؤكده ان (تزيين) اللوحة بالافكار، او بالعواطف، او حتى شحنها بتيار غنائي، لايمكن ان يكون فاعلاً في غياب الجوهر الحيوي للرسم. وهو لايمكن ان يكون بديلاً لهذا الجوهر، فالحيوية النابعة من الداخل، مهما اتسمت بالفوضى وعبثية الاهداف تكون اكثر صلة بالرسم، من الاسراف في التعقلن، مهما كان منظماً، اذ ان تركيبته وصلاته الخارجية تقف، دون ريب، عاجزة عن اقتحام الشكل الذي التقط بصورته النهائية في المخيلة.

وارجو ان لايفهم من كلامي هذا، انني ارغب في ان يكون الرسام محكوماً باسلوب، او حتى باسلوبه بشكل مسبق، اي قبل البدء بالرسم، واذا ما فهم الامر على هذا النحو، فان الصورة تكاد تكون مقلوبة رأساً على عقب، واكون حينها قد فشلت في ايصال فكرتي الى القارىء. فأي فكرة مسبقة عن اللوحة لابد ان تكون سبباً في احداث فجوة في الصلة الغامضة بين ماهو متكامل حقاً في المخيلة، وبين ما يمكن ان يلتقط منه، وكلما اتسعت هذه الفجوة، كلما تضاءلت هذه الصلة، وصولاً الى نقطة انمحائها، وغيابها الكلي.

وهذا لايعني اطلاقاً. إلغاء لعنصر الاسلوب الشخصي، الذي هو تعبير عن طريقة التلقي، ليس الا. والتي تكون تبعاً للمزاج والتربية والبناء النفسي والثقافة والخبرة مختلفة ومتباينة من شخص الى اخر. ولايمكن ان نجد اثنين يتطابقان وبشكل كلي في طريقة تلقيهما.

ومع ذلك فانها تبقى واحدة من المهمات الشاقة التي يواجهها الرسام وهو يقف، منبهراً الى اقصى درجات الانبهار، ازاء مكنونات مخيلته ومأخوذاً بها الى درجة السحر.

ففي مقدمة المشهد التشكيلي في العراق، على سبيل المثال، لا الحصر، برزت تجارب عديدة في استلهام التراث كقوة روحية وكدافع حضاري باتجاه الكشف عن خصوصية معينة في التلقي. ومن اهم هذه التجارب، تجربتا سعاد العطار وضياء العزاوي.

سعاد العطار، وصلَ بها ولعها بالتراث كمفردات تشكيلية الى درجة الاستئثار التزييني، حيث حوّلت الشجرة السومرية من رمز للخصب والعطاء، الى وسيلة تساعد في الانتصار على الفراغ، بالرغم من انها وفق مسارها الرمزي الاول كانت بمثابة بشير انتصار جماعي، وهذا ما يجعلنا نؤكد ان هذه الوحدة التراثية كنموذج قد تحولت بين يدي سعاد العطار الى اداة شخصية في صراعها مع وسائل العزل الطبيعية كالفراغ والتي تستخدم من اجل اذابة اللوحة او افنائها.

هذه المسألة، اتخذت اشكالاً معقدة ومتشابكة لدى ضياء العزاوي، فتجربته اكثر شمولية واكثر تنوعاً، وذلك بغض النظر عن المراحل التجريبية التي مرَّ بها والتي كانت عبارة عن تمهيد لما سيليها. لقد سعى العزاوي الى الاحاطة بالتراث واستلهامه، ليس من زاويته التشكيلية الصرف، حسب، بل أضاف الى ذلك اهتمامه بالوحدات اللغوية. اي ان اهتمامه انصب على ماهو مرسوم وماهو منطوق وهنا يكون الرسام العزاوي قد استند الى توازن منطقي بين الفكرة المرسومة والتي قد تخفق في ايصال قوتها وبين الاستثناءات اللغوية، التي ما تزال محتفظة بقوة دفقها التخيلي، لان ما تعالجه يقع خارج المجال المرئي منها.

لقد تعامل ضياء العزاوي. مع الاثر الفني، اعتباراً من كون هذا الاثر انجازاً لرسامين او نحاتين نجحوا في بعض الاحيان في ملامسة قيعان مخيلاتهم، واخفقوا في احايين اخرى. ومن هذا المنطلق، اعتبر العزاوي الوحدة التشكيلية التي وصلتنا، ليست النموذج الامثل لتجسيد الفكرة، بل ان اجزاء كبيرة من هذه الفكرة ظلت مطمورة، تحت سطح الهواجس التزيينية.

ولهذا فإن الوحدة التي اعطتها سعاد العطار الحيز الاكبر من انشغالاتها، لم تكن تمثل لدى ضياء العزاوي المثال المتكامل، ليس على صعيد الشكل، حسب، بل وعلى صعيد قدرتها المستمرة على المثول بطاقاتها التخيلية امام المتلقي.

لقد اثبت ضياء العزاوي قدرة فائقة على التحول. واستدراج كل مواقع القوة في ماضيه، دون ان يخسر اي موقع منها، مهما كان صغيراً.

ومع كل ما نراه من بقاع متوهجة في عمق المشهد التشكيلي العراقي، وما يتعلق بالرسم منه على وجه خاص، فإن الامور لاتدعو الى التفاؤل خاصة اذا ما استمرت على ماهي عليه من نكوص وتراجع، فعلى اساس حسابات الربح والخسارة، أجيز لنفسي القول، باننا قد خسرنا عقوداً من السنين دون ان نربح إلا عدداً ضئيلاً من الرسامين.

ان اي صياغة لمستقبل اللوحة في العراق، ينبغي ان تأخذ بنظر الاعتبار، مدى جدية الاقتراحات وجدتها، واحتمالات توفر الامكانات بنسب مختلفة لدى الرسامين. ثم ان اشكالية مهمة من اشكاليات الرسم الحديث في العراق، مرتبطة بغياب التوازن بين الانشداد الى الارث الوطني والقومي وبين تفحص معطيات الرسم الحديث في العالم والانبهار بسحرها الخارجي، دون التعرف على اسرار العملية الفنية. والتركيبة الثقافية التي تقف وراء هذه العملية.